

فكر وفن

51





«آه أصدقائي : ليس بهذه الصرخات
بل دعونا نترافق بلهجة أكثر بشاشة
وأكثر صداقة!»

أيها الفرح، ياصوتاً من السماء جميلاً،
الابنة من الزيوم
فنحن ندخل مداخل مشربة بالسرور
سباوية، هي معابدك
سبحرك يسيطر من جديد
على مافرقته الموضة
كل الناس يعودون إخوة
حيث يخفق جناحك الحنون
والذي تصيب رميته
أمرجوا نداءاته الفرحة!
بلى - من يملك فقط روحاً واحدة
اذكروها على الكرة الأرضية!
أما الذي لا يستطيع رغم كل شيء،
فعليه أن ينسحب باكياً من هذه الجماعة.
الفرح تشربه كل الكائنات
من صدر الطبيعة الخصب
كل الأخيار، وكل الأشجار
يتبعون عقب ورودها
قبلات أعطتنا وعينا.
صديق يختبر عند الموت
فحب الحياة يعطى حتى للحشرات.
والملك يقف أمام الله
فرحاً، كيف تخلق شموه
في آفاق السموات الرائعة الشاسعة
غيروا، يا إخواني، مسيركم
فرحين، كبطل بالنصر
أعانةكم جميعاً، أنتم الملايين
وأعطي العالم كله قبلاطي
إخوة، تحت خيمة النجوم
فهناك يسكن أب رؤوم!
فهل تسقطون جميعاً أيها الملايين؟
هل تحس الخالق أيها العالم؟
ابحث عنه فوق خيمة النجوم!
فلاشك أنه يقيم فوق النجوم

فريدريك شيلر (1805-1759)

«أيتها الحرية! أيتها الشراة السايوة الجميلة!» صرخة انطلقت من مئات الحناجر المحتفلة والمهلهلة. أما قائد الأوركسترا ليونارد برنشتاين المعروف بالتزامه السياسي، وقدرته على الاندفاع في المواقف الحاسية، فهو الذي لأم بين كلمات شيلر هذه، والسيمفونية التاسعة لبيتهوفن (وحجته في ذلك أن شيلر لو كان حاضرا لوافق على ذلك). وكان ذلك عندما عزف السيمفونية مع كلمات شيلر بمناسبة فتح سور بولن بعازفين ومغنين من شرق ألمانيا وغربها مرتين في الفيلهارموني البرلينية، ثم في «قاعة التمثيل» برلين الشرقية. أدخل برنشتاين قصيدة شيلر: نشيد للفرح في الفقرة الأخيرة من السيمفونية التاسعة. وكان المؤلف أن تعزف السيمفونية المذكورة في أول الموسم أو في نهايته وبشكل احتفالي. أما هنا برلين فإن هذا العزف ما كان بداية للموسم ولا نهاية له بل كان في الحقيقة تعبيراً عن حقبة كاملة.

وكذا كان الأمر في مهرجان برلين السينمائي الأربعين، والذي شكل المناسبة للمف هذا العدد عن «الفيلم الألماني» فقد تأثر المهرجان تأثراً شديداً بالانفتاح والذي حمل معه آمالاً جديدة وأفكاراً وأبعاداً جديدة وبالطبع جمهوراً جديداً أيضاً. فهي المرة الأولى بتاريخ المهرجان السينمائي برلين التي تعرض فيها أفلام ضمن المهرجان برلين كلها، أي في دور العرض برلين الغربية والشرقية على حد سواء. لكن الانفتاح لم يقتصر على سقوط الأسوار بين قسمي المدينة الشرقي والغربي، بل تجاوز ذلك إلى الرقابة السياسية على الأفلام. فالأفلام الألمانية الشرقية التي ظلت ممنوعة لسنوات وسنوات بألمانيا الشرقية نفسها جرى عرضها على مستوى دولي في المهرجان وللمرة الأولى. ولم يكن ذلك مجرد مواجهة مع أفلام قديمة، بل كان في الحقيقة مواجهة مع يوتوبيا قديمة وجديدة.

ولا ينكر أحد فائدة الترجمة وبخاصة عندما يتعلق الأمر بنصوص. والترجمة حتى في هذه الحالة صعبة بما فيه الكفاية. ولا أقل من أن نشرها إلى صعوبة نقل المصطلحات من لغة إلى لغة. ومع ذلك فإنه يمكن القول إنه في النصوص التاريخية والفكرية على سبيل المثال يكون المطلوب نقل المعنى بوضوح فقط. أما ما عدا ذلك من مثل أسلوب المؤلف، وطبقة اللغة، ومطابقة الحال، ووقع الألفاظ، كل ذلك يمكن أن يتجاهل في تلك النصوص. الصعوبات الحقيقية تبدأ إذن عند ترجمة النصوص الأدبية. فقارئ النص الأدبي المترجم لا يريد فقط تعرّف مضمون النص، لا، بل يريد أيضاً أن يتعرف الكاتب أو الشاعر من خلال النص. فهل تستطيع الترجمة أن تنقل خصوصيات اللغة الأصلية، ودقائق شخصية مؤلف النص أو واضح القصيدة؟ وكما يحق للمترجم أن يمضي من أجل أن يعطي الشاعر وأسلوبه حقها؟ كم يجوز له أن يمضي دون أن يتجاوز الحدود المعقولة والمقبولة؟ ثم هل من المقبول فعلاً الإقدام على ترجمة نص أدبي؟ ألا يضع من النص الكثير من خلال الترجمة؟ أما بالنسبة للذي لا يعرف لغة أجنبية، فإن الجواب رغم كل شيء يظل الموافقة والترحيب، إذ إن الترجمة الناقصة خير من لا شيء. وهكذا فإن الترجمة موضوع آخر من موضوعات هذا العدد.

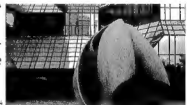
ومنذ زمن بعيد استطاع ماسيناس، القيصر أغسطس، ورئيس البوليس إدراك كفية وضرورة كسب الفنانين إلى جانبه. وقيل أكثر من ألفي عام ادعى الشاعر بوبليوليوس سيروس أن «الملك يحكم العالم»، ولذا فإن الحاكمين منذ أقدم العصور بذلوا ويبدلون الكثير من أجل تشجيع الفنون ودعمها. وهذا صحيح بالنسبة للقيصرة والملوك، كما بالنسبة للكنيسة، وذلك منذ القدم وحتى اليوم. لكن تشجيع الفنون وإكرام الفنانين اتخذ طرقاً وأشكالاً جديدة في عقود السنين الأخيرة. والموضوع المنشور في هذا العدد بعنوان «رعاية الفنون وتطوراتها» يستعرض أشكال رعاية الفنون في جمهورية ألمانيا الاتحادية.

«موضة تقنية تتحول فناً» موضوع آخر في العدد يعالج اتساع مجالات ما يعرف بفن الفيديو. إنه فن آخر انطلق مطالع الستينات من ألمانيا الاتحادية نحو الولايات المتحدة، ثم انتشر بسائر أنحاء العالم. وفي العقود الثلاثة الأخيرة، اتخذ فن الفيديو موقعاً هاماً ضمن عالم الفنون وحداثاته. وهو في الحقيقة يبرز إلى جانب الأشكال الفنية الأخرى باعتبارها قريباً منها أكثر مما يحسب الكثيرون حتى اليوم.

صورة الغلاف:

ميلمون مارك، منحوتة،
1985-1986. إسمت، شام،
شريط فيديو،
130x97x36 mm

Wolfgang Jacobsen BERLINALE 40 Jahre Internationale Filmfestspiele Berlin	4	فولغاغانغ ياكوبسن البرلينية - اربعون عاماً على تأسيس المهرجان الدولي للفيلم ببرلين
Werner Sudendorf FRITZ LANG UND DIE UFA	14	فيرنر زويندورف فريتز لانغ والألفاء - نظرة في حقبة من أهم حقبة السينما الألمانية
Wolfgang Jacobsen DER ALTE FILM IST TOT, WIR GLAUBEN AN DEN NEUEN Der Neue Deutsche Film	20	فولغاغانغ ياكوبسن مات الفيلم القديم ونحن نؤمن بالجديد الفيلم الألماني الجديد
Yasmina Amekrane ICH WOLLTE EINEN MODERNEN FILM MACHEN Ottomar Domnik, der Vater des modernen Kinos	22	ياسمينية أمقران أرتومار دومنيك مخرج سينمائي مجتهد
Regina Gross PORTRÄT Volker Schlöndorff, Regisseur	28	ريغينه غروس شخصيات المخرج فولكر شلوندورف
Ein Gespräch zwischen dem Bonner »General-Anzeiger« und August Everding KULTURSPONSORING: GEFAHR FÜR DIE THEATER ODER LÖSUNG IHRER PROBLEME?	28	صحيفة بجنرال أنسايجر مقابلة مع أوغوست أفردينغ الدعم الثقافي: هل هو خطر على المسرح أم حل لمشكلاته؟
Peter Hoffmeister MÄZENATENTUM IM WANDEL	32	بيتر هوفمايستر رعاية الفنون والتطورات المعاصرة
Yasmina Amekrane AUS EINER MAROTTE WURDE KUNST Der Aufstieg der Videokunst	40	ياسمينية أمقران صعود فن الفيديو
Peter Hoffmeister ZUR PHILOSOPHIE IN DER GEGENWART	48	بيتر هوفمايستر نظرات في الفلسفة المعاصرة
Peter Hoffmeister BOTHO STRAUSS Büchnerpreis 1989	50	بيتر هوفمايستر بوتوشترايس - جائزة بوخنر لعام 1989
Abdo Abboud DIE DOPPELTE ENTSTELLUNG Tatsachen und Probleme der Übersetzung aus dem Deutschen	53	عبد عيود واقع ومشكلات التعريب عن الألمانية



المحتويات

Mohammed Bennis und Hartmut Fähndrich ÜBERSETZUNG UND KULTURDIALOG	59	محمّد بنّيس: هارتموت فاندريش في الترجمة وجوار الثقافات
Abdo Abboud LITERARISCHE ÜBERSETZUNG AUS DEM DEUTSCHEN Eine Seminarveranstaltung in Damaskus	65	عبده عبّود ندوة دمشق حول الترجمة الأدبية عن الألمانية
Wolf-Dietrich Fischer ARABISCHE LITERATUR IN DEUTSCHER ÜBERSETZUNG	66	ولف ديتريش فيشر الأدب العربي باللغة الألمانية نقله والتعرّف إليه وتأثيره
Mounir Fendri DER ISLAMISCHE ORIENT UND ANDALUSIEN IN HEINES DICHTUNG	73	منير الفندري الشرق الإسلامي والاندلس في شعر هاينه
Regina Gross HANNAH HÖCH Zum 100. Geburtstag	83	ريغيته غروس حنّة هوخ في الذكرى المئوية لولادتها
Wolfgang Ule INTERNATIONALES PHOTOGRAMMETRIE- SEMINAR IN OUARZAZATE	86	ولفغانغ أوله ندوة دولية للتصوير المساحي بورزازات محاولة لصيانة وحفظ المعمار الموريت
KULTURCHRONIK	88	أحداث ثقافية
BÜCHER	92	قراءات



تصحيح:

في الصفحة 64 من مفكرنا، عدد
60 يظهر في الصورة اليسرى عبد
اللطيف اللعابي مع حمسونة
المصباحي، لا مع حبيب المصباحي
كما كتبنا خطأ.

PIKURUN VIA FANH, Nr. 51, Jahrgang 27, 1990.

مفكرنا، عدد 51، السنة السابعة والعشرون، 1990.
الاسماء والنش: INTERNATIONES للتدوين: الدكتور محمد روزماري
هول: التدوين: ياسمينة لفران، أمل بيسوس، الدكتور محمد الصادق
طراد، مصر الغول، الأشراف علي الترجمة، الدكتور محمد الصادق طراد.
الترجمة: الدكتور رضوان السيد، عمر الغول.
الصف: Foissatz Froitzheim GmbH, Bonn.
التصميم: Graphikteam Köln.
الطباعة: Grevon & Buchhold GmbH, Köln.
عنوان هيئة التحرير: Dr. Rosemarie M. Höll
Hauptstr. 44, D-73111 Schillerbach
لايجوز إعادة طباعة نصيص، فوسومرن هذه المجلة إذا بولان من النش
ويعلن الناشر
أن الآراء المسيرة في هذه المجلة إنما هي في الأساس آراء المؤلفين.

مصدر الصور:

Bildnachwels:
Sammlung Kunstraum
Büchberg
D. u. G. Bognar: Gare am Kamp:
Titelseite (U 1)
dpa / Konini
Umschlagseite 2 u. 3
dpa / Düren / Wölschmann /
Möcher: Seite 28, 29, 31
Foto: J. Diedrichs, Berlin:
Seite 5
Filmeinstieg der Autoren,
München: Seite 7 oben
U/P, Frankfurt: Seite 7 unten
Heinz Kötter, Berlin: Seite 8, 9
ARD-Filmedition, Frankfurt:
Seite 21
Internationales e. V., Bonn:
Seite 27, 48, 49, 70, 72 oben
Foto: Julia Holmann / Deutsche
Bertl: AG: Seite 34/35
AP: Pital / Meyer: Seite 36, 37
aus W. Harnemann u.
E. Decker: "Video-Stilplus"
reproduktiv und aktuell,
1983-1989:
Titelseite (U 1), Seite 40, 42, 44,
45, 46
Foto: Reinhard Fildrich, Berlin:
Seite 41
Foto: Kira Perov, Long Beach /
Ca.: Seite 42
aus art, 9/1990: Seite 43
aus art, 3/1989: Seite 47

Foto: Ben Richards: aus
Willigenstein - Seite Leben u.
Werk in Bildern u. Texten,
Suhrkamp Verlag 1983: Seite 48
Foto: NUP / oben: Seite 48
Foto: Isolda Chikbaum,
München: Seite 51
BPA, Bilsattel, Bonn: Seite 52,
87, 71
* 1990, Copyright by
Cosmospress, Berlin: Seite 59
aus: H. Heine's Werke, hrsg. von
Heinrich Laube, Wien:
Bonn: 1884-1988: Seite 79,
78, 77, 81
aus: H. Heine's skizzi,
poetischen u. dramatischen
Werke, hrsg. von Gustav
Koppe, Berlin: Heint, 1902:
Seite 79
Berlinerische Galerie:
Seite 83, 84, 85
Foto: Loretta E. Spalt: Seite 88
Foto: Angel Camero:
Titelseite (U 4)

البرلينية

أربعون عاما على تأسيس المهرجان الدولي للفيلم ببرلين

فولفغانغ ياكوبسن

الخطوات التنفيذية. والواقع أنَّ الفضل في التصور النهائي التنفيذي يعود للضابط الأميركي أوسكار مارتي الذي كان يعمل مسؤولاً عن قضايا السينما في الإدارة العليا للحلفاء بالمدينة. فهو الذي وضع الخطوات التنفيذية، وهو الذي جمع لجنة للبرمجة، ووضع البنية التحتية للمهرجان، بحيث أمكن للآخرين أن يتابعوا العمل ويقودوه إلى التحقيق. أمَّا الرجل الثاني فهو ألفرد باور الذي تقدَّم في يوليو 1950 إلى عمدة برلين أرنست رويتر، والقادة العسكريين الثلاثة بالمدينة، بخطة لإنشاء معهد للفيلم ببرلين ومن ضمنها فكرة مهرجان الفيلم. وهكذا فإن البرلينية عندما أنشئت تولى ألفرد باور رئاستها، وظل يديرها طوال ستة وعشرين عاما، وهي استمرارية نادرة في مثل هذا المنصب. وكيف كان ردُّ فعل الجمهور البرليني؟ كان الجمهور سعيدا، وسعيدا جدا، فلم يعد من المتصور اليوم حدوث مافعله الجمهور لاستقبال المخرجين والممثلين المشاركين في المهرجان الدولي للفيلم. فقد كان مئات من الجمهور يستقبلونهم بالمطار أو بمحطة القطار، ويقفون تحت نوافذ غرفهم في الفندق بكورفير ستندام محفزين ومصطفين حتى يطولوا عليهم أوبرموهم بزهرة أوريطة عنق. لقد كانت برلين متعطشة جداً إلى العالمية من جديد، إلى الاعتراف، بعد مجد وخيبو. وبكلمة واحدة، لقد وقفت برلين كلها على رجلها وبخاصة يوم 6 يونيو 1951. كان هذا هو اليوم الكبير، يوم مولد البرلينية. بدأ الاحتفال بالموسيقى، إذ عزف العازفون البرلينيون مفتتح أوسرا «أوبريتي» لكسارل مارياس فون فيبر. ثم تحفَّت الرسميون. ثم الميداليات. ثم عرض فيلم واحد. وكان ذلك كله بمثابة الجزء التمهيدي من البرنامج. لكنَّ الحاضرين تحلوا بالصبر وانتظروا. فقد كانوا جميعاً متوقِّعين

احتفى البرلينيون بها بفرح وسعادة عندما استقبلوها بمطار غاتسو برلين. ثم ركبت في سيارة مزينة بالأزهار عبر الكورفيرستندام إلى مقر بلدية برلين بشونبرغ حيث استقبلها أرنست رويتر عمدة برلين. أمَّا الصحفيون فتغنوا بشعرها الذهبي الأصفر، وثوب السهرة الأحمر الذي ارتدته لحفل الفيلم. كانت تلك جوان فوتين نجمة برلينية الفيلم الأولى. وكان ذلك عام 1951.

حدث ذلك بعد ست سنوات من نهاية الحرب، ولم تكن الحنينة ببرلين قد عادت لتأخذ مجراها المعتاد. إذ أن أزمة برلين، التي تمثلت في محاصرتها، لم يكن قد مضى على انصرافها غير أسابيع. لكنَّ المدينة كانت تضغط من أجل الحضور في كل المجالات الاجتماعية، والعودة إلى وظيفتها ودورها في نطاق أوروبا كعاصمة مهمة للفنون، كما كانت في الثلث الأول من القرن العشرين. وفي هذا السياق تأسس المهرجان الدولي للفيلم ببرلين الذي يستميه بعضهم «البرلينية»، وهو ما أثار انتزاع المؤسسين لمشابته في النطق للبينالي (مهرجان للفيلم يقام كل سنتين) بابلندقية. وهكذا فإن تأسيس مهرجان الفيلم، كان في تاريخ برلين على الأقل، حدثاً مهماً وأثار لا يستهان بها. لكن: كيف توصَّل البرلينيون إلى ذلك؟ في الواقع كانت فكرة البرلينيين (وكثير من الألمان الآخرين) العاملين في صناعة السينما، إنشاء مؤسسة تمثل وتعرِّف بالنشاط السينمائي الألماني وتنبض به. وقد ظهرت الحاجة إلى ذلك واضحة للعيان، بحيث يبدو التساؤل عن «أول من فكر» لا معنى له. لكنَّ اسمين اثنين لا ينبغي نسيانهما في هذا السياق. لقد كانت الفكرة منتشرة، وكان هناك النموذجان الكلاسيكيان لمهرجانات الأفلام بكان والبندقية، لكن أياً يكن الأمر، فإنَّ الموضوع يحتاج إلى اندفاع وإقبال على

البرلينية

والأمسية صيفية دافئة، يظهر رجل على المسرح بالسموكون والباييون حاملاً دُبا صغيراً هو شعار برلين، وفي يده عود ثقاب ضخمة: إنه نجم هوليوود غاري كوبر. ويقوم برليني فجأة بإشعال عود الثقاب. ويوشك آلاف الحاضرين أن يشتعلوا أيضاً. وكان حضور غاري كوبر محباً وممتعا دائما، فقد كان يحضر مع أسرته وابنته وحجته. وهذه صورة أسرية، وصورة لنجم في الوقت نفسه، أو أنها صورة لبطل السوبرن كما يبدو عندما يعمل من نفسه «جنتلمان». ومنذ البداية كانت بعض الأفلام البرلينية تعرض في أماكن مفتوحة. وكان ذلك حدثا ممتعا، واجتماعيا للجمهور البرليني الذي كان يشهد تلك الأمسيات بالآلاف. وبين البرليني الحاضرين كان النجوم المشهورون يجلسون معها بلغ يعدهم عن المشاهدين في أفلامهم. ولنعرض لمنظر

مملوئين بالتوقعات عما سيجري بعد ظهر ذلك الأربعاء في قصر تيتيانا الذي كان في الأصل قاعة للسينما، بُدِئت على عجل من أجل المهرجان. وعلينا أن لا ننسى هنا أن برلين كانت ما تزال مهدمة، وجروح الحرب كانت ما تزال تنز دماً والماً. وبعد انتظار بدأ الحفل الرئيسي: المهرجان الدولي للفيلم برلين أفتتح أخيراً. ورأى الحاضرون فيلم المهرجان الأول على الشاشة، فيلم ألفرد هيتشكوك المثير «رييكا» ونجمته جوان فونتين.

وبقيت آثار الحماس والنجاح لذلك المهرجان الأول تعمل وتؤثر لسنوات طويلة. فعلى مسارح البرلينية تناقش خرجون، ونجح ممثلون وأخفق ممثلون. وهناك ذكريات كثيرة من مطالع الخمسينات حول البرلينية: فعام 1953 وعلى خشبة مسرح «فالد» وهو موقع كبير في الهواء الطلق،

برلين، حفلة أميالك





« النهار القسّي » فيلم جان لوك غودار. جائزة الدب القسّي في الإخراج، 1960.



« الطريق المسدود »، فيلم رومان بولنسكي. الدب القسّي، 1966.



«داليدا» فيلم بيتر ليليتال. الدب الذهبي، 1979



«صاحب المظرة» فيلم ياري ليفستون. الدب الذهبي، 1989



المخرج السينمائي جون ميامسون وابنة أنجليكا (1963)



جون بير ليبار وفرانسوا تروافو

مهرجاني كان والبندقية من حيث السياق الاجتماعي الحديث الذي استقر فيه . لقد سطعت برلين أيضا، وكان للجمهور البرليني دوره في ذلك .
وعام 1956 أتى الاعتراف النهائي . فقد اعترف بمهرجان برلين الاتحاد الدولي للمخرجين السينمائيين . وقد عنى هذا أنه صار من حق مهرجان برلين استدعاء محكمين دوليين، فحتى 1956 كانت الجائزتان الوحيدتان هما السدب الذهبي ، والسدب الفضي ، وتعطيان بناء على موافقة الجمهور بالتصويت . لكن في 1956 حصلت برلين من الاتحاد الدولي للمخرجين على «الموقع A» ويعني هذا تسوية مهرجانها بمهرجاني كان والبندقية . (ورغم أهمية «الموقع A» هذا، فإنه لا يظهر في القانون الأساسي للاتحاد المخرجين السينمائيين، لكنه في الخمسينات كان يعني فقط اعتراف اتحاد المخرجين الدوليين بالمهرجان أو المهرجانات التي تقيمها جمعية وطنية أو إقليمية للمخرجين، ويعني الاعتراف بإمكان استدعاء محكمين دوليين، وإمكان إعطاء جوائز).

كانت أول جائزة دب ذهبي ، أعلى جوائز مهرجان برلين، للفيلم الأمريكي «دعوة للرقص» من تمثيل جيني كيلي . وهي المرة الأولى التي كان فيها الحكام دوليين، وبرئاسة

خاطف من مهرجان الفيلم عام 1954 : ثلاث نساء يقفن جنباً إلى جنب ليأخذ هن المصور صورة جماعية، وهن ثلاث ممثلات، أو كما كن يسمين في الخمسينات : ربّات الفيلم : صوفيا لورين، وإيفون دي كارلو، وجينا لولو بريجيديا . ويقال إنها ظلت الصورة الجماعية الوحيدة لأولئك النسوة المتخاصصات المتنافسات، وكانت صوفيا لورين وقتها مائزأل في بداية الطريق، والمشهورة جينا لولوبريجيديا . حماس الجمهور البرليني، واصطفاه لمشاهدة الممثلين والممثلات وتصفيقه لهم وهن، ومعايقته للنجوم وضربه على أكتافهم ضربات الصداقة والاعزاز. كل ذلك كان طابعاً حميماً مرحباً سيطر على مهرجانات الخمسينات . لقد كان مهرجان «الرجل الصغير» وكان الجو جوّ نهوض، لقد عاد البرلينيون شيئاً له حيثة، أو أرادوا أن يكونوا كذلك . واستطاع مهرجان برلين للفيلم أن يحصل على اعتراف دولي . وصار مهرجان برلين بمصاف



الأميرة آغا خان في حديث مع ستيفل بيوانيه



المسثلة شيرلي ماكلين لدى وصفها

الموفر على أغراض خيرية، لكن مسار المهرجان بشكل عام لم يتأثر. وفي عام 1982 ظل حدث سياسي خطير آخر المدينة والمهرجان معا. فبعد إنذار خروتشوف ازدادت حدة النزاع بين الشرق والغرب حول وضع برلين القانوني، فانفجرت أزمة برلين الثالثة. وفي 13 أغسطس عام 1981 أعلن فالتر أولبريخت رئيس مجلس الدولة بالجمهورية الألمانية الديمقراطية عن بناء السورين قسيمي المدينة (وكان هذا بعد شهر واحد من انتهاء مهرجان برلين الدولي للفيلم 1981). وفي مؤتمر صحافي عقده فيلي براندت عمدة برلين آنذاك (ومستشار ألمانيا الاتحادية فيما بعد) أثناء المهرجان الدولي 1982 قال: «أريد أن أعترف أنني كنت من أولئك الذين حسبوا في 13 أغسطس أن الحرب قد تندلع في شوارع برلين. وكان على كل منا أن يتجاوز إحساسه العميق بالاحتجاج والاستنكار ليفكر في المسؤولية نحو هذه المدينة، وهذا الشعب ونحو السلام في العالم كله». وهكذا فقد كانت هناك دائما تقاطعات وتشعبات وعقد بين المهرجان الدولي للفيلم والسياسات الكبرى». وبعد ما يقارب الثلاثين عاما، أي عام 1990، وبمناسبة مرور أربعين عام على إنشاء مهرجان برلين الدولي للفيلم كان هناك تحول، أي تحول، تحول الوحدة!

المخرج الفرنسي مارسيل كارنيه. وما يزال اهتمام وسائل الإعلام والجمهور بالجوائز وإعطائها مستمرا حتى اليوم رغم اختلاف الأذواق والآراء في هذه المسألة. وهو اختلاف ذو قطبين، أولها لجنة المحكمين وما تملكه من خبرة، والنسبية في توزيع الجوائز من جهة، وأذواق الجمهور ونقاد السينما من جهة ثانية.

ومنذ البداية وقعت مهرجانات برلين الدولية للفيلم على تقاطعات خطوط السياسة بين الشرق والغرب مثل المدينة نفسها. ففي عام 1953 ما كان الجسو السياسي والمزاج الشعبي مشرقين. إذ في 17 يونيو، قبل بدء المهرجان بيوم واحد، حدث التمرد العمالي المعروف بشرق المدينة. هذا الموقف المتوتر خيم على المدينة كلها، كما ضُبط على جو المهرجان. صحيح أن بعض الضيوف اعتدروا وبخاصة أولئك الذين كان عليهم أن يأتوا عبر المحيط. لكن البرنامج بقي ثابتا، وقد ألغيت بعض الحفلات وأنفق المال



الدولية، عرض مدير المهرجان لاستقالته، إيقاف المنافسة وبذلك عدم منح جوائز. كان ذلك كله الوجه الظاهر للأزمة. وحدث ذلك عام 1970 حين وقف المهرجان على حافة الاندثار. وهنا بدا للعيان كم كان الإصلاح ضرورياً، وكم كان خطأ من الإدارة أن تقضي على كل مقترحات التغيير والتجديد. وقد وقع ذلك في ظل اضطرابات الطلاب وخروجهم من داخل أسوار الجامعة إلى كل المجالات الطلابية والاجتماعية مطالبين بكسر القوالب القديمة والتجديد. والواضح أن المهرجان لم يستطع البقاء بمنأى عن الجوال السائد. ولم تكن مصادفة أن يكون السبب المباشر للمسألة كلها فيلماً يصور حدثاً من أحداث العنف اللاإنساني فيتنام عندما يقوم جندي أمريكي باغتصاب فتاة فيتنامية وقتلها. وكان ذلك الفيلم هو الذي دخل به الألمان مخاضاً فحرفون للمنافسة للمهرجان. وبدأ النقاش حول الفيلم، لكنّه سرعان ما تشعب واتسع عن ذلك ليتحول إلى نقاش مبدئي في بنية المهرجان الإدارية وتنظيمه. وكان مهرجان كان قد اضطر للتوقف عام 1968 وبعد سنتين امتد الأمر إلى برلين وإن اختلفت الأسباب. وكانت للأزمة آثارها. فمنذ 1971 صار لفيلم الجديد ورجالاته مجالهم إلى جانب الأفلام التقليدية المتنافسة، وكان هدف «مهرجان الفيلم الجديد» بالمهرجان تقديم معلومات عن التطورات الطليعية والتقدمية بالفيلم، ودعم هذه التطورات. والبيان الذي ساءه كاتبوه «ضد المهرجان» صار جزءاً مهماً ومكملاً لبرنامج المهرجان نفسه. ورغم أن التنافس بقي ركن المهرجان، فإن الفيلم الجديد صار مهماً فيه.

وكان لابد أن تمر خمس وعشرون سنة حتى وافق الاتحاد السوفياتي، أحد كبار منتجي الأفلام في العالم، على المشاركة في واحد من أهم المهرجانات السينمائية في العالم. ففي عام 1974 تفتت الجليد بين الشرق والغرب على مستوى السينما أيضاً. وكان ذلك أثراً من الآثار السياسية والثقافية للاتفاقات مع الشرق التي وافقت عليها الحكومة الألمانية برئاسة المستشار فيلي براندت. وتعتبر قصة علم مشاركة بلدان شرق أوروبا بالمهرجان حتى السبعينات قصة من قصص الحرب الباردة التي تختلط فيها السياسة بالثقافة، والتراجيديا بالكوميديا. وهذه المسألة بالذات تظهر الأهمية الثقافية والسياسية لمهرجان برلين الدولي

لكن هناك مسألة أخرى تتصل بالمهرجان مباشرة. ففي مطلع الستينات بدأت مهرجانات برلين للفيلم، بشكل غير ملحوظ أولاً، تنهار في أزمة. فقد تقلّ القائمون على المهرجان بأفلام النجوم الكبار، وتحاولوا التغيرات الاجتماعية التي بدأت تتطلب سينما جديدة. وبعد تردد كثير بدأ مهرجان برلين يراعي تدريجياً التغيرات الجغرافية الجديدة في السينما من خلال خرجي الموجة الجديدة بفرنسا أمثال جان لوك غودار، وفرانسوا تريفنو وكلود راي. وقد حدث ذلك كما أسلفنا بعد مقاومة في قيادة المهرجان وبلحانه المحافظة التي كانت تملك مفهوماً أخلاقياً وجمالياً مختلفاً، وتنتظر إلى الأفلام الجديدة باعتبارها ذات نزعة عدمية. لاقت البرلينية صعوبات إذن في مساوقة متغيرات المجتمع والزمان. لكن ظلت رغم ذلك أفلام قليلة تتخطى التصورات المتحجرة. ففي عام 1960 أمكن دخول فيلم جان لوك غودار «مقلوع النفس» المهرجان وحصوله على جائزة رغم مقاوامات وضغوطات حجتها أخلاقية، رغم الاعتراف بالقيمة الجسالية للفيلم. لكن المهرجان رغم ذلك عاش لحظاته السعيدة والناجحة مع أفلام مثلك في سنوات الأزمة تلك. وكان من ذلك فيلم آخر لغودار اسمه: «المرأة هي المرأة» في 1961 بسخر من جدية الحياة المصطنعة ولا يتفق ظاهراً وأخلاقياً القائمين على المهرجان. وحصلت بطله الفيلم المثلة أنا كارينا على الدب الفضي كأحسن ممثلة. وقد أثر فيها ذلك كثيراً بحيث بكت من الفرح، وسال الماكياج الذي وضعته، وأكثرت من الانحناءات للجنة. نادراً ما كانت امرأة منتصرة بهذه السعادة! وكذا فيلم أنطونيوني: «الليلة» في 1961 حصل على جائزة الدب الذهبي فبقي ذلك في الذاكرة. وكذا فيلم بولانسكي: «قرف» (1965) والفيلم المسمى «عندما يأتي كاتابلخ» (1966) الذي حصل على الجائزة الكبرى. إنها أربعون سنة على المهرجانات وهي ذكرى معتبرة أيضاً بالنسبة لجماعة أوبرهاوزن الذين أعلنوا مطلع الستينات قيام فيلم المؤلفين، واشتهر من بينهم على الخصوص برلين راينر فون فاسيندر (وكان ذلك استيقاقاً لما حدث بعد، إذ لم تشارك الجمهورية الألمانية الديمقراطية بالمهرجان إلا منذ 1975 بأفلام بدأت بكونزاد وولف وحتى راينر سيمون).

وكانت هناك أحداث من نوع آخر: استقالة لجنة التحكيم

بالمهرجان. ولم يكن ذلك مجرد لقاء بأفلام قديمة، بل هو لقاء متجدد بيوثويات قديمة وجديدة، وكان ذلك جديداً بالنسبة للمخرجين والممثلين على حد سواء وبخاصة أولئك المخرجين الذين لم يتح لهم أن يروا «أفلامهم» من قبل. ومن ضمن الأفلام التي عرضت خارج المسابقة: فيلم فرانك بايرز: «آثار الحجارة» الذي يعرض محاولة من جانب المثقفين بألمانيا الشرقية، منتصف الستينات، للتحرر والنهوض دون جدوى.

وبما بدا من هذا العام فإن هناك لعبة ثقافية/ سياسية جديدة بتوازنات جديدة تبدو تدريجياً. وأحداث مهرجان هذا العام - كما ذكرنا - دليل على الموقف المتغير. وهذا الموقف الجديد لا يعرض تحديات فقط، بل يعتبر لحظة سعادة في عمر البرلينية الجديد.

في السنوات الأخيرة، اعتبرت احتفالات برلين السينائية «احتفالات عمل»، وما كان ذلك سلبياً. لكن هناك دائماً لحظات يضطر فيها العمل للتنحي من أجل فنتة وروعة عمثل ما. وفي عام 1990 كانت السياسة هي نجم المهرجان. لقد انكشفت الستارة، وكل شيء يبدو كما كان قديماً. لكنه رغم ذلك غيره وهو قوي وحاضر. مزيداً من الضوء.

●

للفيلم. ففي عام 1974 اكتملت دولية أو عالمية مهرجانات برلين، وقد تحدثت الصحف السوفييتية منذ زمن طويل عن الغلاسنوست من خلال البرلينية. فقد ظلت برلين لوقت طويل هي الموضوع المحرم في كل وسائل الإعلام بشرق أوروبا وحتى في مجال الفيلم. وما كانت تعرض برلين من الأفلام الآتية من شرق أوروبا إلا الممنوعة فيها. ومن الأمثلة على الناجح منها فيلم ألكسندر أسكولدوف: الكوميسار (1988).

عام 1990: برلينية جديدة. فمع التغيرات الجذرية بالجمهورية الألمانية الديمقراطية تغيرت أيضاً معالم المهرجان الدولي للفيلم وبسرعة. فبالأول مرة في تاريخ المهرجان تعرض الأفلام في جزأي المدينة الغربي والشرقي. وكان إقبال الضيوف أكثر من كل التوقعات. وقد أقبل المخرجون من كل صوب للمشاركة. وفوق السور وأمام بوابة براندنبورغ وقف الممثلون والضيوف الآخرون أمام كاميرات الصحافة العالية. لكن صور السور هذا العام غيرها في الأعوام الماضية. فهناك آمال جديدة، وأبعاد جديدة، وطبعاً جمهور جديد. ولقد كان هناك هذا العام حماس ذكر بالخمسينات. وهناك أفلام كانت ممنوعة بالجمهورية الألمانية الديمقراطية منذ عشرين عاماً، أمكن لها للمرة الأولى أن تعرض على الجمهور



قمة في المهرجانات السينمائية

معتبر في المستوى الاتحادي فكيف به في مستوى المدينة . وهذا المال ستعرض سنوياً أفلام تبلغ العشر من أفضل الإنتاج العالمي لذلك العام . وستقوم لجنة مختصة أثناء المهرجان الدولي للتصوير بفحص الأفلام المتقدمة واختيار الأحسن من بينها ، وذلك كله خلال أيام يبدأ بعدها المهرجان : أيّ تصوير رائع هذا ، وما يكلف عالم السينما هذا ؟ خمسة ملايين !

وإذا استمر الحسّ الفني لدى رجالات البروقراطية بالمدن الألمانية في النمو ، فإنه خلال وقت قصير سيكون لكل مدينة ألمانية كبرى مهرجانها السينمائي الدولي ، ولكل مدينة صغيرة مهرجانها السينمائي الصغير . وهكذا بحيث تنتقل الأفلام من هذه المدينة إلى تلك على مدار العام . وعندما ينحصر الفيلم العالي ، بالأفلام الأمريكية ، عندها فقط سوف يدرك رجالات الاتحاد وبيروقراطيه عندنا الفن السينمائي لا يدعم بالمهرجانات والاحتفالات والجوائز ، بل باستئثار الملايين في مجال الإنتاج السينمائي . وإلا فلن نجد قريباً أفلاماً لنعرضها في مهرجانات ألمانيا .

ريغيندا

لنفس مطالب الشبانينات وحتى اليوم تضاعف عدد المهرجانات السينمائية في جمهورية ألمانيا الاتحادية . ويطلق مقيمونها عليها أسماء مختلفة مثل : فيلم شو ، أسبوع الفيلم ، أيام سينمائية . لكنها جميعاً تسرحسب خطط متشابهة : افتتاح بكليات ، شكر للجهة أو الجهات الممولة ، عروض للأفلام ، فلكيات ختامية ، وكليات شكر من جديد ، وتوزيع الجوائز على الأفلام الفائزة مع أسبوع شراب وطعام ومرح للدايعين وضيوف الشرف ، والفنانين والنقاد . وطبعاً تكثرت في هذه المناسبات الأحاديث عن السينما وأهميتها الاجتماعية ودورها الثقافي ، وإسهامها الفني ، بل وضرورة دعمها من أجل أن تزدهر وتتجدد . وحدها مدينة كولونيا لم تكن قد التحقت بموضة المهرجانات السينمائية . لكنها اليوم تلحق بهذا الشرف . وبالاشتراك مع الفوتوكينا ، المهرجان الدولي للتصوير ، ستقيم سنوياً مهرجاناً دولياً للفيلم ، تعرض فيه الأفلام الجديدة من العام نفسه من سائر أنحاء العالم . وستكون الخطوة طبعاً كما في سائر المهرجانات : احتفالات وعشوات ، وأفلام واحتراف للفنانين والنجوم . وسيكلف ذلك كله حوالي الخمسة ملايين مارك سنوياً . وهو مبلغ

فرصة للأفلام القصيرة

يتصوروا إلى المحطات الخاصة الجديدة ، فهي تشبه في ظروفها إبان نشأة القاعات السينمائية في العقدين الأولين من عمر الفيلم ، إذ أن المحطات الجديدة تمكك وقت طويلاً وتحتاج من أجل تمتعته إلى برامج ، وما تزال ساعات كثيرة لديها فارغة . وليست لدى هذه المحطات عادات وتقاليد في الإنتقاء والاستعداد كما لدى المحطات التلفزيونية الكبرى أو العامة

لذا يرى هؤلاء أن النقاش الذي دار حول : السب أو التلفزيون ينبغي أن يتجاوز . فعلى السينمائيين أن يستغلوا الإمكانيات الضخمة التي يعرضها التلفزيون من أجل كسب جمهور جديد للأفلام القصيرة والتجريبية .

عُرِضت هذا العام في مهرجان الأفلام الألمانية القصيرة بأوسرهاوزن أفلام بلغ عددها ثلاثة وثلاثين . لكن هذه الأفلام لن تتاح لها فرصة العرض مرة أخرى إلا في أيام أو أسابيع أو مهرجانات مشابهة لأفلام إقليمية أو دولية ، أو صالات عرض خاصة وتجريبية أو على سبيل التذكّر ذلك أن الأفلام القصيرة لم تعد تجد لها مكاناً على شاشات السينما . وهكذا ، فإنه لم يعد لها مكان للعرض .

فبدلاً من أن تتجسّد أفلام لتوضع في الخزائن أو تنتج أفلام للدعاية فقط ، يرى خبراء وسائل الإعلام أن على منتجي الأفلام القصيرة أن يجدوا شاشة مناسبة لعرض تلك الأفلام . هذه الشاشة الجديدة يجدها هؤلاء في التلفزيون ، فحسب رأي الخبراء : على منتجي الأفلام القصيرة أن

فرتز لانغ و «الأوفا» نظرة في حقبة من أهم حقب السينما الألمانية

فيرنر زودندورف

أمّا المصور ورئيس الاستديو في الشركة الألمانية بيوسكوب غريدو زابر، فإن تعليقات البوليس لم تزجه كثيراً. إذ إن أفلامه مع الممثلة الدانماركية أستانيلسن كانت قد حققت نجاحاً ومهوراً، بحيث صارت صالة البيوسكوب وسط برلين ضيقة بالنسبة له، وبدأ يبحث عن إمكانيات أخرى. وجاءت تعليقات البوليس لتحوّل فكرة الانتقال لدى بيوسكوب إلى قرار. فبدهو يبحثون عن مكان خارج المدينة بعض الشيء، يكون أفضل لو كان أمامه فضاء وإمكانيات للتوسيع. وقادهم البحث أيضاً إلى نويابلزبرغ. وهو حي أمام أسوار برلين مباشرة. هناك وجدوا مصنعا مهجوراً رأوه مثاليا لما أرادوه: فعندما تشرق الشمس تضم البناء كله، إذ ليس أمامه أو خلفه ما يحول دون ذلك. وكانوا حتى ذلك الوقت يعتمدون على الشمس كمصدر رئيس للضوء في الصالات. هناك بنى زابر لشركته صالة من زجاج، وقاعة للتصوير وبعض المباني الأخرى: نصف سيرك، وشوارع عربي. ولم تفض على ذلك عشر سنوات حتى كانت مدينة ضخمة للسينما قد نشأت هناك، هي مدينة أوفا للسينما بنويابلزبرغ، وكانت أكبر مدينة للإنتاج السينمائي بأوروبا، أو بعبارة أخرى: هوليوود أوروبا في العشرينات.

وفي 1911 بالذات ترك فتي بفيننا منزل والديه وهو في الحادية والعشرين على إثر شجار حول مستقبله، ومضى من هناك إلى ميونيخ. لقد أراد أن يصبح رسّاما، لكن أهله غضبوا لذلك أشد الغضب. ثم ترك الشاب ميونيخ بعد أشهر قليلة وبدأ رحلة حول العالم، ثم عاش لفترة ببائيس، وعاد مع بداية الحرب العالمية الأولى إلى فينا حيث باع للمخرج الشهير آنذاك جوي ماي عدة قصص للسينما.

كان الشاب المتجول هو فرتز لانغ. وقد ولد بفيننا عام 1890 وصار فيها بعد أشهر خرجي السينما الألمان. وكانت

حدث الأمر في مطلع عام 1911، حين كان الفيلم يخطو خطواته الأولى بألمانيا، وكان أمرا أثار أصدقاء السينما وخصوصها على حد سواء. ففي مسرح للفيلم شب حريق أحدث موجة رعب بين المشاهدين، فتدافعوا خارجين لا يلبون على شيء، وأدّى ذلك إلى دوس فتاة تبلغ العاشرة من العمر، وتطفل يبلغ السادسة من العمر حتى الموت. وفتح البوليس تحقيقا في الأمر، ثم فرض إجراءات للأمان على كل مسارح الأفلام وقاعاتها ضمن المدينة. وما كان ذلك أمرا مستغربا إذا علمنا أنّ المستعمل حتى ذلك الحين النستروفيلم المحتوي على مادة سريعة الاشتعال، ولا يمكن إطفائها.

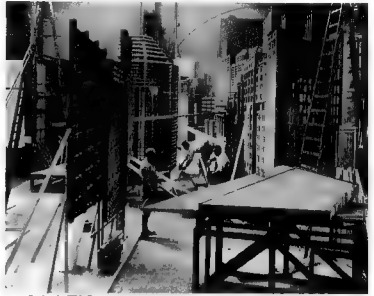


فرتز لانغ في 1925



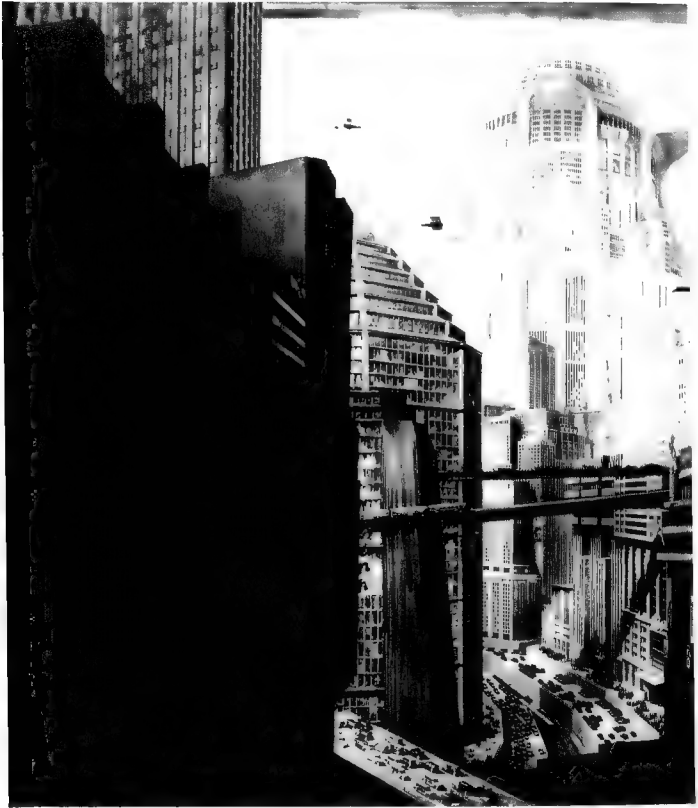


بداياته مع الفيلم متسلسلة مع الخطوات الأولى للفيلم بألمانيا. وهكذا فقد بدأ لانغ بتعلم صناعة الفيلم منذ طفولتها. ففي عام 1918 تماقد معه إريك بومر - منتج كثير من أفلامه التي بلغت شهرة عالمية فيما بعد - للعمل مؤلفاً بشركته السينمائية ببرلين. ونصحه مع بداية العمل قائلاً: «إذا أردت أن تحكي قصة بواسطة الكاميرا فإن عليك أن تعرف آلة التصوير جيداً، وتعرف كل ما يمكن عمله بها». وقد اتبع لانغ هذه النصيحة وبدأ يكتب قصصاً وسيناريوهات للأفلام ويقضي كل يومه في الأتيليه. ولم يمض عام على ذلك حتى بدأ يخرج أفلامه



مدينة الكواليس «متروريلس» أثناء إقامتها، ولي شكلها النهائي في الفيلم

الخاصة. لكنه مالبث أن تشاجر مع بومر شجاراً عنيفاً. وكان سبب ذلك أنه أراد إخراج الفيلم المعنون «كاتبنة الدكتور كاليغاري» الذي يعتبر العمل الرئيسي في مجال السينما التعبيرية آنذاك، لكن المنتج أراد أن يخرج القسم الثاني من الفيلم الطويل: «العنكبوت». هكذا ترك لانغ شركة بومر ومضى إلى جوي ماي الذي كان قد بدأ ينتج أفلاماً ببرلين أيضاً. هناك تعرف بيتا فون هاربو التي تزوجها فيما بعد، والتي شاركت في تأليف كل قصص الأفلام التي أخرجهما بألمانيا حتى 1933. وكان عملها الأول: الصورة المتجولة 1920 الذي بقي العمل الوحيد الذي أنتجته شركة ماي. ذلك أن ماي اعترض على



أيضا الأتيليه بنويابلزبرغ وطورته. وبذلك صار استديو الشركة أكبر استديو بأوروبا ومؤهلا لإنتاج أفلام ضخمة ومكلفة. فالبلاني والأزباء والكاميرات، وتقنيات الحيل السينمائية، ومساطر التصوير الخارجي والتصوير بالاستديو، وحتى معمل التحميض كل ذلك كان يقوم في مكان واحد، وتلكه شركة واحدة. وهناك، وبين عامي 1922 و 1924، قام لانغ بإخراج النيولونغن عن سيناريو كتبه أمراثة تيا فون هاريو. عن ذلك الفيلم كتبت ناعدة بريطانية: «إنه لأمر لا يكاد يُصدق، فكُل الفيلم صُور وأنتج في أستديوهات أوبا بربلين بديكورات. وما يثير العجب أكثر أن الجمهور بالبرت هول يصفق كل ليلة بحرارة لا لتمثيل الممثلين الرائع بل من أجل الصور: الحقوق الضبابية والأقزام والمتحولون إلى أحجار، والبرخ، وحقول النار حول حضن برونيله. ويصفقون أكثر للمناظر البسيطة والمخيفة التي تمثل حلم كريميلهده». وكان لانغ قد جمع أهم المختصين من معاصريه في كل ناحية من أجل إخراج الفيلم: أفضل مهندسي الديكور، وخططي الملابس وصانعي الحيل السينمائية. ولكي يصور حلم كريميلهده تصويراً جيداً اتفق على ذلك مع السينمائي الطليحي آنذاك فالستر روتمان، الذي صور وكتب بعد خمس سنوات من ذلك: برلين، سمفونية مدينة كبرى. وهو فيلم اعتبر بين أهم أفلام حقبة جمهورية فايمار. أما الغاية، ذلك المكان الميتولوجي الذي يمر فيه سيجفريد بعدة مغامرات، فإن لانغ لم يلجأ لتصوير مناظرها في غابة قريبة ولا حتى في الفضاء الخارجي للاستديو بل بناها كلها في الأتيليه من الجبس والورق، وجعل الأضواء تحترق الورق الذي يمثل جذوع الأشجار بحيث شغّت الغاية من الداخل. وقد بذل لانغ هذا الجهد كله لأنه لم يرد أن يترك شيئا للمصادفة، وأراد أن يحتفظ بالسيطرة على كل شيء. يقول لانغ عام 1924: «الإنسان يحتاج إلى هذه الأسلوبية الجمالية اليوم، كما احتاج إليها في القرون الماضية. إنك لا تضع التماثيل والمنحوتات على الأسفلت». وقد تبين أنه على حق للنجاح الكبير الذي لاقاه الفيلم على المستوى الدولي. ولذا فقد أراد أن يكون فيلمه التالي أمضخم. والفيلم التالي بالذات: متروبوليس، تحول على السنة الألمان إلى رؤية ورمز للمدينة الحديثة الضخمة. وكان

إخراجه فيلما كان يرغب فيه، فغضب وتركه عائداً إلى بومر. وقد حصل على جمهور طيب من جراء فيلمه «قلوب مقاتلة» 1921. لكن نجاحه العظيم جاء مع فيلمه الآخر: الموت المتعب 1921 الذي تقدم به إلى طليعة المخرجين السينمائيين الألمان. صنع فريتز لانغ عدة وجوه وشخصيات في السينما الألمانية لقيت شهرة واسعة، وصارت جزءاً أساسياً من تاريخ تلك السينما، ومن ميتولوجيتها المعاصرة. وأكثر تلك الشخصيات شهرة الدكتور مابوزه الذي اكتشفه لانغ في أفلام العامين 1921 و 1922 (د. مابوزه لاعب القيان). ثم عدّد صينيه في 1932 (وصية د. مابوزه)، و 1960 (العيون الألف للدكتور مابوزه). أما مابوزه، فهو طبيب أعصاب تحول إلى مجرم شرير، ولاعب قمار كبير، ورأس منظمة دولية للجريمة. وهو رجل ذواقه كثيره وأسائه كثيرة. حاضري كل مكان، دون أن يكون الإمامك به مكاناً. عام 1964 كتب لانغ عن تلك الشخصية: «كانت الحقبة التي مرت بها ألمانيا بعد الحرب العالية الأولى حقبة يأس وأسى، وجنون، وسخرية سوداء وخطايا بشعة. اختلط في تلك الحقبة الفقر المدقع بالفن الجديد الفاحش. والدكتور مابوزه هو التمثيل لتلك الحقبة». والواقع أن الأفلام من الإجرام والمجرمين كانت موجودة قبل ذلك. وكذا الأفلام عن أطباء مجانين، وعن أشخاص مجرمين رهيبين مُقنعين. لكنها كانت تُلعب أو تُعُثّل في فراغ، وتراوح بين إشارة الاستغراب أو الضحك. أما الدكتور مابوزه فكان شخصية من شخصيات ما بعد الحرب الأولى. فهو من ضمن السياق الاجتماعي والاقتصادي لتلك الحقبة، ويعبر عن الصراع الحاضر والدائر بين النظام السياسي من جهة، والجريمة المنظمة ومن جهة ثانية. كتب نوربرت جاك، مؤلف قصة الفيلم «إن الإنسان محاط بأمواج من الظلام. والسوحشية تهدر تحت عصرنا، وينبغي أن تكافحها وتتصّر عليها، وتحول مابوزه إلى سيجفريد». وبالفعل فإن النيولونغن، قصة البطولة الألمانية تلك مع المحبين سيجفريد وكريميلهده، صارت محط اهتمام لانغ كموضوع لفيلم بعد د. مابوزه. في ذلك الوقت كانت شركة دكلا - بوسكوب قد تكونت مع بومر كميتج ولانغ كمخرج. وقد استوعبت الشركة شركة أوبا التي كانت حديثة النشأة، لكنها ثرية. وقد اشترت الشركة الجديدة

انتهت حقبة من أهم حقب الفيلم الألماني . عام 1990 ، في الذكرى المئوية لمولد لانغ ، ما تزال أفلامه مستعصية على النسيان . أما النيبولونغن والمتروبوليس فقد ظلّا لوقتٍ طويل يعرضان موجزين وفي نسخة سيئة حتى قام متحف الفيلم بيمينغ بترميمهما وإعادة النضارة إليهما . وأما القلوب المقاتلة والصورة المتجولة ، فقد ظلّا ضامعين خمسة وستين عاماً حتى اكتشفها معهد برلين السينمائي من جديد بالبرازيل . وفي العام الماضي بالفيلم ، ورسائل من تيا بفيلم النيبولونغن : يوميات عامل بالفيلم ، ورسائل من تيا فون هاروبحول الفيلم ، وكل كتب السيناريوتقريباً .

لانغ قد بدأ يفكر بالفيلم وخطته بعد رحلة قام بها إلى أميركا ؛ فقد رأى هناك بالليل شارعاً طويلاً محاطاً بناطحات السحاب التي تلوح عليها أضواء متحركة للإعلانات والدعاية . وكان ذلك أيامها غريباً على الأوروبي ، ويشبه أن يكون أسطورياً . وهو يقول إنّ هذا المنظر أعطاه انطباعاً عما ستكون عليه مدينة المستقبل . ويمثل المتروبوليس الذروة التي بلغها فنّ الأتيليه والحيل السينمائية آنذاك . كما أنّه جمع كل رؤى لانغ وأفكاره في صعيد واحد . فهناك العالم المجنون الذي أراد صنع إنسانٍ ليسيطر به على الجواهر . ويصوّر لانغ التناقض بين المدينة



برييت هيلم
في فيلم
متروبوليس

هكذا يبقى عمل فرزت لانغ حاضراً كما في زمان انخراجه . ففي هذا العام سيظهر فيلم كلود شبرول عن فرزت لانغ . بعنوان الدكتور M . وقد صور الفيلم برلين على مقربة من الاستوديو الذي كان فرزت لانغ يعمل فيه في العشرينات . أما اليوم فإنّ استوديوهات أوفنا القديمة تقع في شرق برلين ، لكن مع فتح جدار برلين يمكن مكسّن لتلك الاستوديوهات أن تعود لتعمل أعمالاً مشابهة لأعمال العشرينات : بمعنى أن تعود لتكون مركزاً ألمانياً وأوروبياً لإنتاج الأفلام .

التحتية العديدة الضوء التي تسيطر فيها الآلات على العيال والمدينة الفوقية المضاءة والمملوءة بالثراء الفاحش ، لكنّه يخلط ذلك بعناصر رومانسية تخفف من وطأة ذلك التناقض . وماتزال رؤى لانغ عن المدينة ، وصوره مدينة المستقبل تؤثر في منتجي الأفلام حتى اليوم ، كما يبدو في قصص الخيال العلمي بأميركا . وكان فيلم المتروبوليس خسارة مادية إذا قورنت نفقاته بمدخله . ولذا فقد أدى إلى الافتراق بين بومر ولانغ وأوفنا . ومضى وقت قبل أن يدرك النقاد أنّه بذلك الافتراق



تولرس، فولكر شارتدورف

بالجديد - الفيلم الألماني الجديد

اجتراح مفهوم جمالي جديد في نطاق السينما. ويبدأ بذلك دور فيلم المؤلفين وبخلاف طرائق الآباء. وليس من قبيل المصادفة المتأداة بأن «سينا الآباء ماتت»، إذ إن ذلك برد في نقد جان لويس بوريس وحتى آلان ريسني في: «السنة الأخيرة في ماريتياد» والتي يقال فيها أيضا «سينا الآباء ماتت». وقد انتقم التقليديون والمخرجون القدامى لأنفسهم بإطلاق اللقب الساخر «سينا الأطفال». وكان بين الموقعين على بيان أوبرهاوزن: ألكسندر كلوه، وإدغار راتيز، وبيرت شامولي، وهربرت فزلي، وهانس يرغن بولاند. لقد طالبوا «بحريات جديدة». تحرّروا عادات المهنة التقليدية، وبمحرر من الضغط التجاري، وبمحرر من الوصاية من خلال جامعات المصالح: «إننا نملك تصورات عمدة عن إنتاج الفيلم الألماني الجديد، وهذه التصورات منها الفكري ومنها الشكلي ومنها الاقتصادية. ونحن مستعدون وبشكل جماعي أن نتحمل المخاطر المالية المثيرة على مغامرتنا. الفيلم القديم مات، ونحن نؤمن بالجديدة».

ومع ذلك فإن ذلك النهوض تعثر في بداياته. كان هربرت فزلي، وهو مخرج شديد الفردية، وأحد الآباء المؤسسين للفيلم الألماني الجديد، قد استطاع في فيلمه عن رواية هاينريش بول: «خبز السنوات الأولى» 1961 أن يحمّد نجاحا محتررا بمهرجان كان الدولي للفيلم. ثم هذا الضجيج حول جامعة أوبرهاوزن، وكان لا يد من الانتظار حتى 1965 حين أخرج جان ماري شتراوب (وهوليس من مجموعة أوبرهاوزن، بل متعاطف معها من بعيد) فيلمه «لم نتصلح» عن رواية غابرييل بول أيضا بالاسم نفسه. وفيلم شتراوب طليعي من حيث الشكل. ومع أن الجمهور لم يتلق الفيلم بشراهة، لكن يمكن القول إنه يمثل نقطة مهمة في الانتقال نحو مفهوم جمالي جديد. وبذلك بدأت إشارات النجاح بالنسبة لجامعة أوبرهاوزن

ولا شك أن العوامل الاقتصادية لعبت دورا مهما، بحيث لم تظهر نتائج بيان أوبرهاوزن في التطبيق إلا بعد أربع سنوات. فقد أراد المخرجون الشباب جمع ميزانية قدرها خمسة ملايين مارك لإخراج عشرة أفلام، واقترحوا تأسيس

يبدأ إنتاج الكسندر كلوه المسمى «وداع للأسى» (1966) بالمشكلة التالية: «إنه لا تفصلنا عن الأسى مرة ما، لكن الموقف الجديد. ويمكن أن يعني عنوان الفيلم هذا افتراقا عن السيناريو الاجتماعي بألمانيا الاتحادية لصالح بوتويا مستحيل على تصويرها بمشاهدتي الفيلم. وكلوه في الوثائق نفسه بوجه طريقة الفلم الوثائقية والساذجة في أفلام الحبليات وهي طريقة كانت تتجاهل الحاضر الاجتماعي بل تحجب. إنه افتراق عن سينا النظرة الأولى، وعن درامية العبريات السائدة، سبعا نحو تصوير الإنسان والأشياء في استمرارية الزمان والمكان، حتى التصرف أو إعدامه. وهكذا ولدت طليعة سينما جديدة للقص: إنكار وتجاذب «الحظ الأخر»، فليس استمرار الحكاية هو المهم، كما أنه ليس المهم تلك المحطات الروائية المتعددة، فهذه كلها أصبحت كنز من نقاط تركيز درامية من أجل القطيعة أو الانقطاع. إنها عملية درامية عثم بالسباق الحسي لتلك القواعد المختلفة، وتبدأ بعد ذلك الربط والتنظيم للمشاهد. وهذا يعرض السؤال في فيلم كلوه عما هو حسن وجيد من الشائبة الأخلاقية، تقول بطلنة الفيلم: الجيد هوما

فقط بالروحة. هذه الإجابة نفسها قدّمها قبل أربع سنوات من فيلم كلوه مجموعة من الموقعين على بيان حول سياسيات السينما الجديدة. وقد بدأ ذلك بأوبرهاوزن في مهرجان الأفلام القصيرة هناك في 28 فبراير 1962 ففي ذلك اليوم تقدم ستة وعشرون شابا من العاملين في مجال السينما وأكثرهم من ميوسيك بيان يعلنون فيه إرادتهم «في أن يبدعوا الفيلم الألماني الجديد. ومنذ ذلك الحين يعتبر يوم 28 فبراير وما شهدته من بيان عرف باعتصام أوبرهاوزن ساعة ميلاد الفيلم الألماني الحديث. وينبغي أن نرى خروج صناع السينما الألمان هذا في سياق محاولات المخرجين المبرزين المعروفين «بالموجة الجديدة» أو المبريطانيين الذين تحدثوا عن «السينا الحرة» ورموا إلى



وولف، يوهانس شاف

مات الفيلم القديم ونحن نؤمن

«مؤسسة الفيلم الألماني الجديد» لتشرق على إدارة المبلغ وتوزيعه. وما أخذ أحد في البداية هذا الاقتراح بأخذ الجذ. فقد كانت هناك هيئات رسمية لديهم السبيل من مال الحكومة الاتحادية.

وكان لا بد من الانتظار حتى 1985 حين نشأت هيئة الفيلم الألماني الجديدة التي لعبت دوراً مهماً في نشأة ثقافة سينمائية جديدة بألمانيا. ففي عام 1986 ظهرت أفلام مجموعة أوبرهاوزن واحداً بعد الآخر. فكان أولها عمل ألكسندر كلوغه السلف الذي لعب دوراً مهماً في «دعاء للأسم» والذي حصل على ميدالية الأوسكار للفني بمهرجان البندقية. وحصل فيلم فولكر شلوندورف: «الشباب توريس» عن رواية لروبرت موزيل على نجاح كبير بمهرجان كان. أما بيتر شاموني فقد حصل بمهرجان برلين على ميدالية الذهب للفني وكذا فيلم أخيه ألبريش بعنوان «ES» كان نجاحاً كبيراً على مستوى الجمهور.

كان الموضوع المشترك والمهم في كل أفلام الموجة الجديدة الانشغال بالماضي الألماني. فقد أرادوا استحداث وعي جديد بالتاريخ الألماني. أما كلوغه فيصور حالة امرأة ألمانية قسبة تأتي من ألمانيا الشرقية إلى ألمانيا الغربية مريرة بده حياة جديدة، لكنها تترك وحيدة. ويكمن وراء الفيلم وبين سطوره حوار «دوننا» تحول في أيدولوجيا الحرب الباردة موقف رافض للوضع السائد في البلاد كلها. وفي فيلم شلوندورف: «الشباب توريس» فإنه يستخدم رواية موزيل للقيام بدراسة أشكال السلوك قبل الحقبة الفاشية. ويأتي بيتر شاموني في فيلمه: «زمن حيلة للشعاب» ليفضح الرضا الخادع للبورجوازية عن نفسها، ومحاولة لتجاهل الماضي وتناسيه، وضغط الجيل الجديد من الفتيات والفتيان الذين لا يملكون الشجاعة للمعارضة والثورة. وكذلك فيلم «ES» لألبريش شاموني، إذ إنه رغم طابعه الكوميدي، ونخبة حوار، وقصة الحب الخاصة التي يتضمنها، يعرض في الحقيقة لواقعات الحياة بجمهورية ألمانيا الاتحادية.

وفي الواقع وإن هذا الموضوع بقي مسيطراً في سائر أفلام المجموعة رغم اختلاف أساليب المعالجة، من مثل فيلم

مانس يورغن بولاند «القطعة والقارة» (عن رواية غونتر غراس)، وفيلم إدغار رايتز «وقعات طعام» وفيلم يوهانس شاف: «وشم».

وقد استطاع الفيلم الألماني الجديد الحصول على سمعة عالمية خلال وقت قصير ونظرية المؤلفين التي كان يمثلها دعاء الفيلم أثبت له استمراراً وتجدد في الوقت نفسه. وكانت الإمكانات والاستعدادات الفنية كبيرة. ويمكن أن نعد كثيرين كانوا مع هذه البداية الجديدة وأن لم يوفقوا بيسان أوبرهاوزن؛ فمنهم فرتر هرنسوخ، وراينتر هرنسوخ، فاسيندر وفيلم فندرز، ويستر لنتلانت، وفرنر شروتر، وبيتر فلايشيان، وروولف توم، وأولاشتشول، وهلمكه ستريو ومرغريت فون تروفا.

وانفتح فصل آخر في حياة الفيلم الألماني الجديد مطلع السبعينات عندما اجتمع عشرون مخرجاً ووضعوا برنامجاً للإنتاج والتوزيع، أرادوا من وراءه أن يتحكموا، هم صناع الفيلم، في مصائر أفلامهم. ففي عام 1974 وقعوا على اتفاقية لإنشاء دار المؤلفين لنشر الفيلم، وهي شركة مساهمة مكونة منهم لإنتاج الأفلام وتوزيعها. وقد أثار ذلك في البداية سخرية الأساطين الميسطرين. لكن لذلك قصة أخرى في النجاح والفشل.

وفي السوايق فإن كثيراً من الأفلام الجميلة، والشديدة الفريدة، والبالغة الجودة صنعها الفيلم الألماني الجديد المخرج المشرف راينتر فون فاسيندر. ففي فيلمه: «كاتبنا» الذي يتضمن قصة من أجل قصص الحب في الأفلام الألمانية (ربما لأنها حزينة أيضاً) يقول العامل اليوناني يورغنوس - وكان فاسيندر نفسه يلعب الدور - وكل ما يفعله المرء صعب ويحتاج إلى جهده كذلك صعب هو الانتقال إلى مرحلة جديدة.

أوتومار دومنيك مخرج سينمائي مجدد

باسمينة أمقران

مضطرا لإلغاء عرض الفيلم . لكن النجاح الذي لاقاه الفيلم ذاته في مدن ألمانية أخرى، وآراء النقاد الإيجابية وجائزة الفيلم الألماني التي حصل عليها عام 1951، كل ذلك شجّعه على إنتاج الفيلم الوثائقي الوحيد في حياته الفنية عام 1954، عن فيل بلومايستر.

وخلال الخمسينات بدأ الرسم التجريدي يحظى باهتمام الجمهور تدريجياً بجمهورية ألمانيا الاتحادية. فقد انتشرت المعارض الفنية وتكاثرت، وبدأت مجموعات فنية تتكون، وبدأ الفن الحديث يظهر للجمهور المهتم باعتباره ذخيرة فنية ومسادية. لكن في السوقت نفسه، فإن المجتمع الاستهلاكي كان في صعود مع الجوانب السلبية التي يتضمنها. ولذا فإن آمال دومنيك في عالم جديد بدت مع الوقت وهما من الأوهام. فبدأت لدى دومنيك الشكوك في صحة التطورات الجديدة التي تصوّر مسارها بشكل مختلف تماماً. وبالنظر إلى ذلك لم يعد يكفيه أن ينشر أفكار الآخرين ويدعوها، بل بحث أيضاً عن طرائق لمواجهة الموضوعات الجديدة وعن طرائق تعبير خاصة به. ووجد ذلك كله في الفيلم. فقد أراد أن يعرض أفكاره وتصوراته من خلال الصورة فقط: الخوف، ووحدة الإنسان، وعزله وعجزه، وسحاولاته لتجاهل ماضيه، ذنوبه وخطاياها: (الفيلم في جوهره وسيلة بصرية، والرسم أيضاً نظري ورؤية وهكذا وجدت أننا جامع الفن التشكيلي طريقي إلى الفيلم). بهذه الكلمات بدأ دومنيك عام 1958 عمله في الفيلم الذي ساه: يونس، وكان هدفه في الفيلم تصوير الحياة المزدوجة التي يجيها الفرد: الحياة اليومية الظاهرة التي تعتبر مجموعة من المصادفات والجانبيات. والحياة الداخلية الروحية للإنسان التي يقف المرء فيها وحيداً. فيشة يونس التي تبدوا أولاً عادية وجافة تصبح تدريجياً تهديداً وملاحقة حتى ينتهي الأمر بتهافتها وسقوطها أمام عينيه.

«أبو السينما الأخرى» أو المختلفة، كما سُمّي في حياته، أراد دائماً أن يمضي قدماً وأن لا يتوقف أبداً. لقد كان شديد التفرد ولا يعمل للتسويات والحلول الوسط. وكان دائماً في حالة بحث عن معارف جديدة، وعن قيم فكرية كاشفة.

ولد أوتومار دومنيك عام 1907، ودرس التحليل النفسي، وكان جامعاً للتحف الفنية، وراعياً للفنون، وعازفاً على الشيلو، وشغوفاً بالسيارات، وصنع الأفلام. وظل دائماً على حاشية المجتمع. أمّا أفلامه، فكان ينتجها بوسائل قليلة ومتواضعة. ومع ذلك فما تزال تلك الأفلام شديدة الحضور حتى اليوم من حيث المضمون ومن حيث تقنية الإخراج. فأفلامه مثيرة للرائي، تحفل بالغرابة والسحر والإمتاع. وفي الحقيقة فإن غرامه بالفن التجريدي هو الذي يفسّر طريقته في صنع الأفلام. فالفيلم بالنسبة له كان أكثر من مجرد التحكم في توجيه كاميرات التصوير. والفيلم هو مجموعة كبيرة من الصباغات والأشكال الفنية الجزئية: صورة، وحركة، ولغة، وموسيقى. والعمل الفني يكمن في تكثيف هذه العمليات الجزئية وتحويلها إلى وحدة تتضمن تلك القيم الجزئية. فالصورة ينبغي أن تلائم المضمون، والموسيقى ينبغي أن تلائم الصورة. أما تجاربه الفنية الأولى فكانت ذات نغمة تجريبية تدريبية. وهكذا فقد أخرج عام 1951 فيلماً قصيراً بعنوان: «فنّ جديد، نظر جديد». وكان هدفه من ورائه أن يفتح عيون الجمهور الألماني على أهمية الرسم التجريدي، ذلك الجمهور الذي انقطع عن الفنون الحقيقية، وشوّه وصيه طوال اثني عشر عاماً بالأفلام النازية الدعائية. وأثناء العرض الأول للفيلم المذكور يشتتتغارت ساد بين الحضور جو من القلق والاستغراب، فألى جانب الأصوات المستحسنة القليلة كانت هناك نداءات في الصالة من مثل «أوقفوه! إقطعوه!» فوجد مالك صالة العرض نفسه

هانس ماغنوس إنسنبرغر:
تمهيد لـ «يونس»

في هذه المدينة
في أبراجها
في أشداقها الهائلة
بين الإشارات والآلات
في هذه المدينة لا تسكن آلهة
كما لا يسكن أبطال
المدينة تنام
وفي جنباتها ينام كثيرون
ينامون في زنازانتها
في أقفاصها الحديدية
ينامون خلف الأسوار
والواجهات .
لكن في الأقبية تضطرب الآلات
وحدها، لا تنام .
المدينة فارغة
ليس فيها أشجار
وليس فيها ضحكات
لقد ماتت
حين ينبج الصبح .
حين ينبج الصبح
وأنت تبحث عن واحد
أي واحد
عن رجل اسمه يونس
بين الاعلانات والواجهات
عليك أن تنظر خلف الواجهات
خلف الطوب النائم
البارد
عالمه مسمر بالعلامات
والآلات تدور ليل نهار
لكن يونس
يونس يقف أمام نافذة
شخص ما
على نافذة ما
ويحيي الصبح

Hans Magnus Enzensberger
Prolog zum »Jonas«

In dieser Stadt
in ihren Klüften
ihren riesigen Bohrkörben
zwischen Signalen und Maschinen
in dieser Stadt wohnen keine Götter
und keine Helden,
die Stadt schläft.
In ihren Kabinen schlafen viele
sie schlafen in ihren Zellen
im Stahlskelett
sie schlafen hinter den Chiffren
und den Fassaden.
Nur in den Kellern regt sich
schlaflos
die Maschinen.
Die Stadt ist leer
sie hat keine Bäume
und kein Gelächter.
Sie ist ausgestorben
wenn der Morgen graut.
wenn der Morgen graut
und du suchst einen
Irgendjemanden
einen Mann namens Jonas
zwischen den Schildern und Fronten
mußt du hinter die Fassaden gehen
hinter die kalten
schlafenden Ziegel.
Seine Welt ist mit Zeichen vermagelt
die Maschinen laufen Tag und Nacht
aber Jonas
Jonas steht an einem Fenster
irgendjemand
an irgendwelchem Fenster
und begrüßt den Morgen.

وما أمكن وقتها وضع الفيلم ضمن أيّ مذهب في أو سينمائي وقد تنازل دومنيك في فيلمه عن الألوان وأخرجه بالأسود والأبيض، كما حرص على تصوير مشاهدته في أماكن حقيقية، وأشرك ممثلين غير محترفين فيه، كما تنازل عن التسابع القصصي المعتاد. وما أن انتهى من تصوير فيلمه حتى ظهر تلقائيا نوع جديد من السينما. كان موضوع «يونس» إذن وحدة الإنسان وعزلته في المدينة الكبيرة. وتوسع الموضوع في فيلمه اللاحق: غينو (1960) فقد عرض فيه لاضطراب الأوضاع النفسية للأفراد في الأسر الشريفة. وفي فيلمه هذا تابع دومنيك التقليل من الحركية والحوار بشكل أبزر، وبدأ أنه يمتطي صيغة «الرواية الشعرية» التي تشرح بإيجاز في فقرات تتتابع فيها الصور والنصوص، وصارت هذه النزعات التجريدية لغة جديدة تماما للفيلم. وظل ذلك هو الطابع السائد في عمله السينمائي كله الذي ازدادت فيه الأحداث، وكذا الممثلون، قلة. وكان ذلك من جانبه مزيدا من الاقتراب من الرسم التجريدي الذي تقلّ فيه الأدوات المساعدة. فأفلامه الثلاثة اللاحقة تكاد تكون تجريدا خالصا. أما الموضوع فيبتعد عن معالجة المشكلات الفردية مؤكداً ماهو عام. فخيبة الأمل التي عاناها دومنيك في مجال «الروحي في الفن» أعادته إلى الحقيقية بجوانبها التلميعية. لقد أصبح عري الإنسان في العالم وعجزه موضوعه الأوجد. فالإنسان، العاجز أمام المرض، هو موضوع فيلمه: بدون تاريخ (1982)، فهو مريض بالسرطان المستعصي، مع تداخل موضوع القنبلة النووية التي كانت يومها موضوع الساحة. فالفيلم يمثل وجهة نظر شخصية، أي إنه يمرض العالم من وجهة نظر المريض الذي لا يظهر في الصورة أبداً.

صور الصفحة 24 من أعلى:

الصورة 1 إلى 3: مشاهد من «يونس» (1967)

الصورتان 4 و 5: مشهدان من «غينو» (1960)

صور الصفحة 25 من أعلى:

الصورتان 2 و 3: من «دونو» تاريخ (1962)

الصورة 3: من «N.N.» (1968)

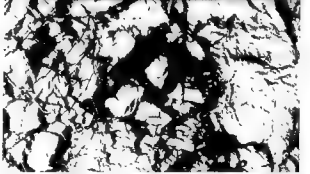
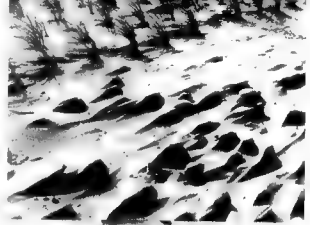
الصورة 4 و 5: من «لحظات» (1972)



والإنسان، ضحية الاستعباد والإغفال، هو موضوع فيلمه : N.N (1968) : هو ترجمة لتأملات مهندس ناجح تشير حماسه بداية خطة إقامة «سجن كامل»، ثم يسقط في مهاوي الشكوك واليأس والتأرجع بين الحق والباطل . والفيلم فيلم رجل واحد بالكاميرا والنص والمتحدث والممثل : دومنيك وحده ولا أحد آخر.

والإنسان الواقع ضحية لتدمير بيئته، موضوع فيلمه الأخير: لحظات (1972) . ويعرض الفيلم من وجهة نظر النهاية أو العاقبة عالمًا مدمرًا ونحاليًا من البشر، ومن الحضارة الإنسانية . فتتعاظم الصورة مع موضوع الفساد والانهيار.

ظل دومنيك أمينًا للصورة الفنية التي اختارها أسلوبها له . وانتقى لكل فيلم من أفلامه الصيغة التصويرية الملائمة للموضوع، والتي اقترب فيها دائمًا من الرسم التجريدي . وكلما تقدم في التجريدية كانت الصورة البشرية تتضاءل حتى تختفي في النهاية . فأفلام دومنيك تكمن حياتها في تتابع الصور المجردة التي تعرض في مناظر شديدة القصر والاختصار . أما الكاميرا، فكان يمسك بها دومنيك نفسه، إذ كان يصور كل المناظر التي يعن له ملاممتها لموضوعه، وهي عملية مضنية، ربما استمرت شهورًا ثم يطول الأمر شهورًا أخرى في المونتاج الذي كان يقوم به وحده أيضًا . وقد جنى جوائز كثيرة نتيجة لأعماله الرائدة . كتب دومينيك عن يونس «إن الصورة الإنسانية التي أرسمها ليست صورة متفائلة . فالمستقبل معتم، مثلما ينتهي الفيلم تمامًا . الفيلم يعرض الأخطار التي تحيط بالإنسان الذي يحاول أن ينسى ماضيه ودخله . أما التحليل والت نقد فيها عمل الآخرين» .



المخرج فولكر شلوندورف

ريغيته غروس

حاضرة رغم بعدها عنه بكل المعاني: «لقد عشنا معا عشرين عاما بعمق وتفان. أما اليوم فيمكن القول إننا افترقنا. وهذه حقيقة حادة التأثير، مما يدفع المرء للتساؤل عن ماهية ذلك الشيطان الذي يلاحق الإنسان. في فرنسا وفي شبابه، وجد شلوندورف أباه البديلين ملفيل، وشابرول، وريسينيه. وما حصل على الأشياء بسهولة؛ كان عليه دائماً أن يحرث نفسه، وأن يتعلم بمفرده. وفي فرنسا بالذات، ورثان حصوله على الشهادة الثانوية، يحصل هو الألماني الأصل والنشأة على الجائزة الثانية في مباراة وطنية للفلسفة الفرنسية. عندها نصحه الكاتب الفرنسي روجيه نيميه قائلاً في رسالة: «إن الحديث مع فيلسوف ألماني لن يضرّك في شيء»، وأرسله إلى لويس مال، أحد رجالات «المرجه الجديدة»، فكان ذلك بداية لقائه، وهو ابن التاسعة عشرة، بالفكر الألماني.

وفي ألمانيا اختلط شلوندورف بكل الأوساط، وتدخل في السياسة، ولم يؤخر إزعاجاً أو خصومة. وفي عام 1979 تظاهر على سبيل المثال ضد أشياء منها القبض على فاكلاف هافل. أما اليوم، فإن سجين الأمم صار رئيساً لجمهورية تشيكوسلوفاكيا، نهوض في أوروبا. وفولكر شلوندورف يخرج أفلاماً في هولويود. في التاسع من نوفمبر كان يركب الطائرة إلى بوسطن. وبدلاً من أن يتحدث قائد الطائرة عن حالة الطقس قال: «فتح جدار برلين! ويتذكر شلوندورف: «وقتها كان أحب إليّ العودة مع فريق إلى الجدار و برلين لعمل شيء! لوحدث ذلك لكان أمراً رائعا. ربّما كان تبتة لعملي: ألمانيا في الحريف. لكنني لم

يبدو ضئيل الحجم، نحيلاً، ذا حجمية «مدورة» قراء. لكنه على الرغم من ذلك يؤثر بقوة بطلعته. ويقول فولكر شلوندورف عن نفسه إنه عذاء. إنه يعدو عشرين دقائق على الأقل يومياً. فمسكنه بنيويورك يقع على حافة الحديقة المركزية مباشرة. أما هنا بميونخ فمسكنه الجديد بحي نيمفنبغر، فيضطر إلى القفز من فوق سور ليهبط بملعب إحدى المدارس حيث يمكنه أن يبارس هوايته في الركض والدوران. أما المنزل الذي يقيم فيه الآن فهو رحب ومضيء، تنتشر فيه قطع أثاث جميلة من حقبة بيدرماي، ولوحات جميلة: ماكس أرنست، هكل... وبعضها لم يعلّق بعد «أنا في الحقيقة حقيّة سفر، مع الحلم الأبدي بالاستقرار يومياً» يتحدث شلوندورف بسرعة. وهو يتحدث بأرع، ولكنّه لا يبدو خالياً من التوتر أما ألمانيا فعملية عادية، يبدو فيها أحيانا التكرار والإملال. وعلى العكس من ذلك عندما يتحدث بالفرنسية، فهو يتكلمها بربولة وطلاقة وحيوية. لذا فإنّ الأفضل له - كما أحسب - أن يتكلم دائماً بالفرنسية، لكننا نعرف أنّه يتقن الإنجليزية الأميركية كالألماني. هكذا نعرف أن فولكر شلوندورف جرى وراء لغات وثقافات أخرى، فاستوعبها وامتصها كما لم يستطع آخر من أبناء مهنته. كان والده طبيباً. وقد نشأ هو وأخوته الثلاثة بدون أمّ. وكثيراً ما سأل نفسه فيما بعد عن مصائبه فيها لو نشأ تحت رعاية أمّ كانت ذات مزاج فني. فائشاء فتوته لم يأخذ أحد استعداداته الفنية مأخذ الجد. وأول من أدرك ذلك كان مرغريت دي تروتا، لكنه يومها كان بلغ الثلاثين من عمره. وماتزال مرغريت

الطائرات؟ ولقد وجدنا موطن هذا العصفور المائل الحجم في توسكون بأريزوننا. « ويثير التفكير في الإخراج المقبل حماس شلندورف لخوض المعركة المقبلة، معركة التنظيم التي يعتزم قيادتها بإرادة نابوليونية مصممة، هو جنرال الأفلام الصغير. وهو يعرف أنه سيكسب المعركة، وسيكون النصر إلى جانبه، إذ رغم السداوية التي تراققه هذه الأيام، يعرف أن الطبيعة لا تريد له إلا الخير. وهو في هذه القدرة التي تسيطر على تصرفاته يشبه صديقه الأقرب فرنر هرتزوغ. فالفيلم بالنسبة لها طريقة للاستمرار على قيد الحياة: «فالمهمة التي أقوم بتنفيذها ينبغي أن تكون صعبة جدا بحيث أعتقد أنني لن أستطيع تنفيذها عندها أشعر أنني على مايرام». والمبدأ القائل إن الإنسان ينمو ويكبر حسب المهام التي توكل إليه أو معها لا يبدو صحيحا دائما. ●

أكن أستطيع العودة، كان عليّ الإشراف على التوزيع الصوتي لفيلم تاريخ الحفاعة. يدرك المرء تدريجيا عندما يتقدم به السن أنه لا يستطيع القيام بكل شيء! وعندما سألته عن فيلمه «تاريخ الحفاعة» والذي نزل إلى الأسواق قبل شهر قليلة واعتبر إسهام شلندورف في برلين (والذي يبدو أنه لن يحصل من ورائه مجدا كبيرا) أجاب ببرود: إنه عمل قمت به بالتكليف! وقد كان لي تمرينا أسلوبيا ممتازا. وخلال ثلاثة أسابيع سيبدأ العمل في الفيلم، وهو بالنسبة له الفيلم الثالث المأخوذ عن عمل أدبي: «يجب أن تبدأ العمل في الوقت المحدد تماما، بل في الساعة المحددة لتصوير كل جزء من أجزائه، وحتى لو كان ذلك في إحدى غابات ألمانيا. وهذا رغم أن العمل لم يكن ممكنا إلا في لوس أنجلوس حيث تنتظرنا الكواليس المائلة. وأين هي الكواليس المائلة اليوم إلا في مقابر



الدعم الثقافي: هل هو خطر على المسرح أم حل لمشكلاته؟



الصحيفة: السيد أفردنغ، أي دور يلعبه الدعم الثقافي في جمهورية ألمانيا الاتحادية؟

أفردنغ: بالنسبة للدعم الخاص للثقافة بجمهورية ألمانيا الاتحادية، فإن الأمر لم يصبح مشكلة بعد. فالدعم المذكور من جانب القطاعات الاقتصادية لم يتجاوز بعد نسبة الواحد بالمائة، لكنه مقتل علينا مثل موجة هائلة. أنا نفسي حصلت على دعم كثير من أجل إعادة بناء مسرح «برنسرغنت». ومن جهة ثانية فإنني أرى أننا مقبلون على أخطار كبيرة في هذا المجال. إنني أسمع باستمرار كلاماً يتردد عن سبب عدم تقليدنا للتجربة الأمريكية في مجال الدعم الخاص للثقافة. فهناك تقوم المؤسسات الثقافية كلها على الدعم الخاص. وبذلك تظل المؤسسات عندهم مستقلة غير خاضعة للدولة. والإجابة على ذلك: في أمريكا تقوم المؤسسات الثقافية كلها على المال الخاص من المكتبات إلى الجامعات والكنائس، وهي بهذا المعنى لا تدعم. لذا، فإن الحديث عن الدعم لا مجال له. وهذه الإسهامات تحدث من قبيل الإحساس بالمسؤولية تجاه الثقافة. لكن تلك المنح قابلة للشطب من الضرائب، فتبلغ النسبة 60% من المال العام الذي يُعطى عبر منح من خاصين فقط. لكن المعطي يريد رغم ذلك أن يشارك في القرار. وأنا يائس من الكثير من المال العام، لكنني لست مقيدا بشروط أو تعليقات. وهذا هو الفرق.

الصحيفة: يعني هذا أن الداعم أو المانح لا يعطي لكل إنتاج.

أفردنغ: طبعاً لا. فعندما أعطي مالا، وإن يكن يمكن شطبه من الضرائب التي أدفعها أريد أن أعرف أين وكيف يُستعمل، وبماذا يفيدني. وهذا له مسوغاته. وهكذا فقد رأيت كثيراً من المانحين يضعون شروطاً لما يعطونه. إنهم يريدون أن يعرفوا أين يمكن للرئيس أن يصور نفسه مع دومغزو، وهو نجم من نجوم الأوبرا. وبالنسبة لنا بألمانيا،

أرى أن هناك خطراً معيناً في المسألة: فقد تصل الدولة إلى الاقتناع أنه لم يعد من واجبه أن تدعم الثقافة. فقد يخطر بالبال أنه يكفي وجود مديرين مؤسسات ثقافية قادرين على اجتذاب الدعم والتبرعات. ولذا لا بدّ من التأكيد أن الإنشاء الثقافي ضرورة، وليس أمراً يحدث من قبيل الإحراج. إنني أخشى أنه عندما تلاحظ الدولة أننا نستطيع الحصول على الأموال الضرورية للإنشاء والتجديد تبقى على الحد الأدنى من الدعم فقط بحسبان أن ذلك من مسؤوليتنا نحن وليس من مسؤوليتها. إن هذا الانطباع لا شأن له بالثقافة على الإطلاق. وبإيجاز أقول: إنني أخشى أن تدخل في أخلاص الموظفين الكبار بالمدن الفكرة القائلة إنه من الضروري من أجل تخفيف الأعباء عن كاهلهم المجيء بمديرين للمسارح، لا يتمتعون بالكفاية، بل يستطيعون الحصول على التبرعات. والخطر الآخر يبدو من غرثك في أن المتبرع يرى من حقه أن يشارك في القرار. وهكذا تنشأ وسيلة غير مباشرة للتأثير والتحكم، لا نستطيع مقاومتها. وفي الحقيقة، لا يزعجني أن أكتب في كتيب البرنامج بمساعدة المصرف كذا وكذا، لكن يزعجني أن أضطر للكتابة: «دفعت النفقات شركة مواد الغسيل كذا وكذا». وهذا ليس لأن الثقافة سامية ورفيعة بحيث يضيرها أن يرتبط اسمها بشركة مواد الغسيل، بل لأنه في حالة شركة كتلك يبدو الجانب الاعلامي التجاري أكثر مما يجوز فيحسّ الذهاب للمسرح أنه يُساء استهبال اهتماماته الثقافية. وهذا أمر لا تأثير له بأمركا، بل على العكس: فالذي لا يُدعم هناك، لا يبدو محترماً ومعتبراً.

الصحيفة: يرّد المسؤولون بألمانيا عادة على الشكوك في قضايا التبرعات والتأثير بالقول: إن هذه المخاوف لا مبرر لها، لأن المؤسسات الثقافية عندنا مستقلة في المقاطعات والمدن. ومع ذلك فهناك أمثلة في المجال الدولي. وبخاصة في البلدان التي لديها مشكلات اقتصادية - تدعو للتأمل.

أفرنتس: هذا صحيح تماما. ولناخذ على سبيل المثال الأوبرا بمدينة سدي، فمن خلال مساعدات المتربعين الدوليين تستطيع الأوبرا هناك أن تقدم عروضاً، وبغير ذلك لا إمكانية للعروض.

الصحيفة: والعروض التي تقدم هناك تظهر تنازلات لصالح المتربعين وبذلهم وأمزجتهم. فتشايكوفسكي مثلاً لن يمكن عرض أعماله في مثل تلك الظروف.

أفرنتس: للأسف هذا هو الواقع. ويمكن لفت الانتباه إلى الوضع بريطانيا. فالسرجون لم يستطع تخفيض أوبرا معينة، لأنه لم يحصل على التبرعات الضرورية لذلك. ولو أراد أن يحضر لأوبرا أخرى لا يمكن ذلك عن طريق التبرعات. وهكذا فإن هنا تأثيراً غير مباشر على خطة العرض. وقد شهدت نموذجاً لذلك في سان فرانسيسكو. فقد دفعت لي شركة سيارات نفقات عرض مسرحي. وفي الفصل الثاني من المسرحية: «لا ترافياتا» أتت إلي سيدة ممثلة للشركة المانحة وقالت لي: «هل من الضروري ظهور كل أولئك النساء العاريات؟»

وهذه هي الأشياء الصغيرة. ورغم هذه الأمثلة والحالات، فإن كل زملائي المديرين ركبو موجة التبرعات والإعانات بحسبانها أمراً لا يحيد عنه هذه الأيام. وأنا شديد الشك في ذلك.

الصحيفة: من المعروف أن التطور الثقافي يمكن في المجالات التي تتمتع باستقلالية قادرة على التجربة بغير ضغوط أوتسرع. وقد كان الوضع مشابهاً في الرياضة. أما الآن فإن الرياضة - أوبعض حقلها على الأقل - تخضع لاعتبارات تجارية. فهل هناك تطورات موازية في الحقول الثقافية؟

أفرنتس: إنَّ الخضوع الكامل لاعتبارات السوق لم يحدث عندنا بعد. فما تزال مدتنا تعتبر الثقافة أمراً أكثر من لعمري «إضافة». فقد نشأنا مع هذه الثقافة، ومسارحنا الخمسة والشانسون ليست أموراً جانبية. لكنَّ هناك واجبات ثقافية تبدأ بفرض نفسها علينا، ولا نستطيع المبدن أن نحموها من مواردها الخاصة. وهنا تدخل بالنسبة في التبرعات. على أنني لا أميل للمقارنة بين الأشياء عندما يتعلق الأمر بالمسرح الألماني وبخاصة عندما لا يكون هناك وجه

للمقارنة. فهناك من يقول لي: اعمل هنا كما يعملون في بروكسل، فمسورتيه العجيب يلعب عندهم 77 مرة في العام. ووسائل الإعلام تعتبر ذلك أمراً ناعها. ثمَّ إنَّ القضية تصبح مكلفة بشكل جنوني عندما أقسها بسبع وسبعين مرة. فنحن نعترض الأوبرا 350 مرة. وهذا يزعجني بشكل مستمر. ولنعرض لموضوع المدخول: ففي المتوسط تستعاد 8% من الميزانية كمدخول. أما نحن بألمانيا فمتوسط مدخول العرض 16% وفي مونيخ يصل الأمر إلى 30%. ومع ذلك، فإنَّ هذا يعتبر قليلاً جداً إذا قورن بالولايات المتحدة. فقد يصل المدخول هناك إلى 60%، وهو ضروري عندهم للاستمرار. ولكن: ماذا يعني هذا؟ هذا يعني أن عليَّ أن أضع خطة لتقديم أعمال تلقى القبول، وهذه أسوأ كلمة في السياسات الثقافية. بذلك نرفض وراء مزاج عام بدلاً من أن نسهم في إعادة بنائه. وهذا سهل، فأنا أستطيع أن أضع خطة للجمهور ومزاجه للسنوات العشر المقبلة!

إننا نحصل على هذا المال الكثير لوضع خطة أو نخطط لصنع أشياء نسعى لتكون مقبولة خلال السنوات العشر المقبلة. لقد كان موزارت محظوظاً إذ حظي بقبول فوري. أما الأكثرية فقد مرَّت بظروف عصيبة قبل الحصول على اعتراف في حقبة متأخرة جداً. ودعم هذه البرامج والخطوط الطموحة المكلفة هو المعنى الحقيقي للتبرع. كم هو المال الضائع علينا لقضايا الاستمتاع؟ إنه يأتي من نفس الصندوق، إنني أحنَّ أحياناً إلى وزير اتحادي للثقافة - لا أريده في الحقيقة - وزير للثقافة يميز ويوازن بين عروض المدن والمقاطعات وينسّق بينها. لا بد من خلق نظام للدعم على مستوى الدولة من أجل الثقافة الحرة والعطاء لها وإن لم يكن ذلك من واجبات الدولة.

الصحيفة: في موضوع القبول من الجمهور. ينبغي أن تكونوا مسرورين إذا لقيت عروضكم جمهوراً كبيراً ومتحمساً!

أفرنتس: بالتأكيد. لكن المسألة تبدو على نحو مختلف. ففي أميركا يُعطى دعم مثلاً من أجل عرض موسيقي يُعرض ليلة واحدة، فإن لم ينجح في اجتذاب الجمهور يُحذف في اليوم التالي. أما هنا فطرائق التعاقد لاتسمح بشيء من ذلك. فنحن عندنا نظام للتأمينات الاجتماعية



الصحيفة: هل هناك مخاوف لديكم، أنه على المدى البعيد، ستغير الشروط والعوامل ضمن المسرح الألماني المتني عليه جدا حتى الآن، من أجل التوافق مع الظروف الاقتصادية الجديدة؟

أفرديم: طبعاً. ففي أميركا تخضع الأعمال الثقافية تماماً لرقابة الداعمين ومقاصدهم التي تعمل في رأسها. أما في المجال الألماني، فلا أملك دليلاً بعدد على حدوث مثل ذلك. لكن تلك التوافقية، التي سبق أن ذكرتها أعترها خطرة جداً إن حصلت. لكن على العكس من ذلك لتأمل الاحتفال الفني الذي يقيمه يوستوس فرانسن بولاية شليسفيغ هولشتاين فهو مثل على الوجه الإيجابي للدعم والتبرع. فهذا النوع من العمل الثقافي لم يكن موجوداً هناك. كانت السولاية جبلي به، أو أن فرانسن هيأها لذلك، فطرق ناحية لم تكن مطروقة من قبل، وإنهال عليه الدعم، وكل الأطراف مسرورة بالمشاركة، وكل الناس يتشبهون تحت شمس يوستوس الآن.

الصحيفة: من المعروف أن الرعاية المادية للعمل الثقافي تصبح ذات معنى بالنسبة للراعي عندما تلفت الانتباه إليه بشكل كاف. وهذا لا يتناول أعباء ثقافية فقط، بل صناعاتا مختلفتين للثقافة أيضاً. فهل هذا نوع آخر من أنواع التأثير على الحدث الثقافي؟

أفرديم: هذه نقطة مهمة. فلنتأمل من الذي يتلقى الدعم؟ إنهم أولئك الأثرياء الذين لا يحتاجون إلى رعاية مادية كالمسارح الكبيرة، والمتاحف الكبيرة. فمن الذي على سبيل المثال، على استعداد للإعلان عن طريق الدعم لمسرح كوبورغ الصغير؟ وهكذا فإن الرعاية قد تؤدي إلى زيادة الجهات الثرية ثراء والفقيرة فقراً. لكننا نريد المسارح الخمسة والشائين كلها، لأنني مقتنع أن إنساننا ينبغي أن يكبر مع الثقافة. فليس هناك أسوأ من المدن الأميركية الصغيرة التي تعتبر متحركات للقطار أو محطّات للوقود فقط. إن المدينة لا تكون مدينة إلا عندما تحتوي على مسرح، ومستشفى، وكنيسة.

الصحيفة: ومع ذلك، فإن في ألمانيا الآن عدّة جهات راعية، وهي تستثمر في مجالات معينة بالذات من الحياة الثقافية؟

للممثلين والمغنيين، يفرض عليّ أن أستمّر في الدفع لهم، كما يفرض عليّ من جهة ثانية أن أستمّر في العرض. وهناك أمر مضحك آخر: فانا أستطيع الاستمرار في عرض مسرحية لم يتقبلها الجمهور لأنني أتلقى دعماً بغض النظر عن نجاحها أو فشلها، وأحياناً يظهر في السنة التالية أنني - شكراً لله - كنت طويل النفس بها فيه الكفاية بحيث ظللت أعرض القطعة رغم عدم الإقبال عليها في البداية حتى حظيت بالنجاح المرجو. لكن لو كان الأمر في هذه الحالة قائماً على التبرعات الخاصة لما كان ممكناً الاستمرار في العرض رغم الفشل الأولي. ففي هذه الحالة يصبح طول النفس الذي تحتاج إليه الثقافة قصر نفس.



الصحيفة: لكنك رغم ذلك تحتاج إلى موارد كافية لتستطيع التنفس بالحرية الضرورية؟

أفرديم: نعم وأخشى أن الحدة والتغير اللذين يتميز بهما بعض ألوان الثقافة لن يكون لها مجال إذا سيطرت سياسة التبرعات الخاصة. لقد أظهر كثير من رعاة الفن الحديث، بشرائهم لوحات ورسوماً لم تكن قد حظيت بقبول الذوق العام، أنهم كانوا أكثر بصيرة من الحكومات التي لم تدرك ذلك. فهناك دائماً أناس عارفون ومتبصرون. وطبعاً صارت قضية شراء اللوحات العصرية موضة سائدة. ما أخشاه، ليس فقط أن تنفض الدولة عن كاهلها عبء الثقافة، بل أيضاً أن تتغير الثقافة، أن تصبح مطواعة خاضعة للسائد والمقبول.

الصحيفة: ألا تتغير صورة الثقافة لدى المشاهد الذي يعرف أنّ ما يشاهده معمول لأغراض دعائية؟

أفرديم: من حيث إحساس المشاهد يستثيره ما حتياً. فهو يمتدح إلى المسرح حتى الآن بالفكرة القائلة: «إنه ثروتنا نحن جميعاً وما يراه هناك يعتبره أمراً شاملاً هو أيضاً في صنعه. وهو يسرّ أو يغضب لذلك. لكن عندما يبدأ الآن يحسّ أن شركة كبرى جعلت رؤية هذه المسرحية ممكنة، فإن تغيراً في التلقي سيحدث تدريجياً. إنني أرى أنه عندما يحدث ذلك، فإن إحساس المشاهد بالمسؤولية الثقافية والوعي الثقافي المحدد سيتضاءل، وبخاصة أنه لن يحسّ أنه مشارك شخصياً في الحدث الثقافي.

مايسترستغر» موجودة على خشبة خمسة مسارح، وأن المسارح لا تملأ،، فلي أن أعيد التفكير في الخطة، كما علي أن أفكر ريبا بعض الأفكار الخطرة : إقتال بعض الفروع أو الأقسام؟ لقد شكّلت «جمعية المسرح الألماني» لجنة أترأسها تريد الإجابة على مثل هذه التساؤلات كيف يمكننا الاحتفاظ بمستوانا وموقعنا عن طريق التغيير والتجديد وإعادة التفكير؟

الصحيحة : عندما تشتري المدينة بافاروتي فإنها تقصد إلى النوعية : أي مستوى ثقافي ترونها ضروريا للمسارح المتوسطة؟ أو بطريقة أخرى : كم من المال، وبالتالي كم من المال الرعائي ضروري فعلا لاستمرارها وتقديمها؟ أفرديغ : إنّ المغني في مثل هذه المسارح لا يستطيع أن يبلغ جودة بافاروتي . لكن عندما يحضرون بافاروتي، فإنهم يضعون مستوى لا يمكنهم الاحتفاظ به . وهذا يؤثّر على الفرقة . لكن إذا كان الأمر على هذا النحو فلماذا تحاول الخشبات المتوسطة أن تفعل ذلك؟ لأنكم في الصحافة الثقافية تثنون علينا عندما نفعل شيئا كهذا، عندما نقدم مفاجأة ثقافية . إنّ الإحساس بالنوع مع الثقافة يتضاهل شيئا فشيئا . ولذلك يريد كل مسرحي أن يقدم العرض الأول . العروض الشواني لا يريدها أحد . إن مسارح الأقاليم تحتاج إلى مال كافٍ للاحتفاظ بدورها الدموية العادية في الجانب الثقافي، تلك الدورة التي فيها حذّة، وفيها خروج على المألوف : تتضمن رأساً وقلباً وجنساً وقدمين . تحتاج إلى مال كافٍ لحظوة للمسرح تفاجئ، وتجدد، وتستطيع الاحتفاظ بالفريق ورعايته . وعندما يقول لنا السياسسيون لن نعطيكم مالا هذا العام إلا كما أعطيناكم العام الماضي مع نسبة مئوية ضئيلة كزيادة، عندها يكون علينا أن نشد الأحزمة ونقول : مايسطيعه رب البيت الصغير ينبغي أن يستطيعه رب البيت الكبير . لكننا نخطئ كثيرا عندما نتجاوز إمكانياتنا، ونقدم مطالب ضخمة باسم الثقافة . ولأننا عشنا أعواما بها يتجاوز إمكانياتنا، يبدو ذلك اليوم في المشكلات التي نعانينا . لكن من جهة ثانية : عندما نقيد حركة الخيال، نصنع بمشابهة الجواهر الملمّج، وعندما يخفي الغبار عن جناحي الفراشة تتوقف الفراشة عن الطيران .

أفرديغ : لكن، أنظروا إلى العواقب . فهناك على سبيل المثال مدينة صغيرة لا تملك المال الكافي لدعوة بافاروتي للغناء . ولذا يسعى سكانها للحصول على الرعاية المادية ويحصلون عليها . لكنّ المشاهد لم يعد يجد المغني الأول للفرقة جيدا . إنّ بلدة كهذه لا تحتاج إلى دومنغو مثلا . أنا أفهم رغبتهم في الحصول عليه فعلا . لكنّ أمسية واحدة من دومنغو تستسي أكثر مما تحسن . ولا يعني هذا أنّ دومنغو ينبغي أن يُسمع ويرى في ميونيخ فقط، لكن علينا أن نعتزف أنّ هناك تفاوتات وهرميات ثقافية معينة وستبقى . وهذا موضوع خطير . فقد يقول أحدهم : لا أريد أن تقتصر النوعية على مدينة أوغسبورغ . لكنّ الجهة الثقافية تكبر بالنوعية، والنوعية ينبغي أن تتعلّم أيضا . وأنا أكره النساء المثقفات المتحذلقات اللواتي يقلن : «لا أستطيع أن أشهد هذا الكونسرتو هنا، بعد أن سمعته بعزف كارايان» في مثل هذه الحالة أريد أن أعرف فعلا ماذا سمعن؟ وعندما تدمر هذه الأرضية، وإن كان علي أن أقول إن النوعية ليست حاضرة دائما بميونيخ، بل إن العروض بأوغسبورغ أحيانا أفضل، عندما تدمر هذه السجادات المنسوجة من طريق الرعاية المادية التي تمول حيناً بعد حين حفلا أو مناسبة هائلة، فإنّ المشاهد الثري سيقول تدريجيا : لماذا يكون علينا أن نذهب إلى مسرحنا الملء؟ ولا شك أنّ فكرة الفريق تعاني أكثر تحت وطأة مثل هذه الظروف . وعندما تترك المؤسسات العامة قضايا الرعاية والدعم للجهات الخاصة، فإنّ المسارح الصغيرة ستعاني أكثر لأنها لن تجد الرعاية والداعمين الذين يجدونها جذابة من الناحية الإعلانية . وعندها سيزداد رجالا والمسرح في تلك المدن تنازل ويقولون : انظروا ماذا تفعل المسارح الكبيرة، قلدها للحصول على المال، فالمال لا رائحة له .

الصحيحة : كيف يمكن الخروج من هذا المأزق : إنّا الاكتفاء بالمال القليل، أو الاضطرار لبيع الروح من أجل المال الكثير؟

أفرديغ : هذا صحيح ! فعليتنا نحن المديرين والإداريين أن نفكر بالمسألة . فأننا معجب جداً بشراء منطقة الرور بالمسارح . لكن عندما أجد أن مغنة «المغني الأول»



رعاية الفنون والتطورات المعاصرة

بيتر هوفمايستر

المادية للفن أكبر لدى أولئك الذين تعود أصول ثرواتهم إلى مصادر مشكوك فيها أو لها هذه السمعة وميل المتبرعين الظاهر لنشر ذلك على أوسع نطاق في وسائل الإعلام. وكمثل على ذلك تصرفات شركات النفط العالمية في السبعينات أثناء أزمة الطاقة: فكلما ارتفعت الأصوات التي تنهها بالاستغلال والأرباح الفاحشة كانت تلك الشركات تعتمد إلى زيادة التبرعات للبرامج والأغراض الثقافية. والواقع أن كل جهة ثقافية أو اجتماعية موقوفة تشير إلى ذلك، وإن بحياء في طريقة الإعلان: «هذا البرنامج أقيم بمساعدة كريمة من شركة البترول كذا» أو بنك القروض كذا أو هذا الشخص أو ذاك. فلا يستطيع المرء أن يدفع الانطباع الذي يسيطر في عصر «كهان الفن» هذا من أن المتبرعين والمهدين يرجون من وراء ذلك «نجاة وبركة» ويأملون من وراء ذلك الاطمئنان إلى مشروعية ثرائهم في عيون الآخرين. فالشركات الكبرى جميعاً تملك خبراء اليوم لشراء الأعمال الفنية. و«كهنة الفن» هؤلاء لدى الشركات يشبهون أولئك القساوسة لدى عائلات النبلاء في العصور الوسطى الذين كانوا يقيمون لهم القداديس في كنائسهم الخاصة. ومن الطبيعي أن تكون هناك حدود لما يستطيع أولئك الخبراء أن

لقيت الفنون، والأنواع الثقافية الأخرى ضمن الحضارة الأوروبية والتاريخ الأوروبي عبر العصور رعاية كبرى، وهي وإن لم تكن بالقدر نفسه في كل الأوقات فقد كانت دائمة ومعتبرة. وكانت تتنافس في تقديمها جهات خاصة أو رسمية أو كنسية. وكان ذلك يتمثل حسب مذاق الحقبة في جمع اللوحات الفنية أو تكليف فنانين بأعمال فنية معينة. وقد كانت عادة الأثرياء قديماً الإيصاء بعشر من ثروتهم للكنيسة لتأمين مكان لهم في السماء، أما اليوم فإن كثيراً من الأثرياء يوقفون مقادير من أموالهم على الفن. وبسبب كثرة عدد الذين يريدون ترك قسم من أموالهم أو من مجموعاتهم الفنية للمتاحف، نشأت في السنوات الأخيرة هزيمة معينة على رعاية الفنون ودعمها. فالذي يريد أن يصنع لنفسه اسماً في هذا الحقل عليه أن يتكبد مبالغ ضخمة. وأعلى درجات تلك الهرمية الرعائية تتمثل في إقدام فرد ما على إيقاف متحف بأكمله وإطلاق اسمه عليه. والدرجة التالية بعد إنشاء المتحف يمكن أن تكون بدعم متحف قائم فعلاً عن طريق إضافة جناح أو صالة. وعادة الوقف هذه تعود إلى القرنين السابع عشر والثامن عشر، وكانت وقتها مقصورة على الأغراض الدينية، أما اليوم فإن القول المأثور في هذا المجال هو «الفن بدلاً من الكنيسة». ويمكن في هذا المجال ذكر نماذج اشتهرت بهذا النوع من الوقف على المستوى الدولي، مثل مركزي لندون وكينيدي بالولايات المتحدة الأمريكية وأوقاف كوبر وغرونديفغ بألمانيا الاتحادية. لكن ما غرض كل هذه المنح والإهداءات الضخمة؟ الواضح أن من أول أغراض الوقف الحديث إثبات مشروعية ملكية الثروة. وهذا الدافع يجد جذوره التاريخية في التبرع للكنيسة من أجل صكوك الغفران. فمما له دلالة أن يكون الميل للرعاية



ومعرض دسم الفنون حلبة وثلاثين عاماً من طرف الحفلة الفنية التابعة لجمعية الصناعة الألمانية، افتتاح المعرض في دار المستشارية الألمانية (1987)

هي الأكثر شراء ورغبة في هذه المسرحية الهزلية اليوم. فإذا أثار ذلك استهجاننا أو استعرابا لدى المهتمين من الجمهور، فإن النقاد القتيين، وكهنة المهنة يسارعون إلى الإشارة للقيمة الجمالية لتلك الأعمال وعصريتها، ثم يتحدثون عن تغير صورة الواقع، ذلك أن التناقض هو المعلم الجوهرى في الفن المعاصر. فإذا أحس الإنسان العادى بانزعاج من وراء تأمل عمل فنى ما، فإن هذا يعنى أنه جيد، وإذا أنكر واستنكر فإن هذا يعنى أنه عمل عظيم. وكما تبدو الأمور الآن فإن عجب الفنون لا يستطيع فى التلوق الاعتياد على مزاجه، بل لابد من نصيحة الخبراء فى مجال التقييم الصحيح لقيمة عمل فنى ما، تماما كما يحتاج المريض إلى استشارة الطبيب فى المشاكل الصحية، وكما يحتاج المرء فى القضايا القانونية إلى استشارة المحامى. ولا تعنى هذه الأمور شيئا كثيرا بالنسبة لكثيرة زوار المتاحف المعاصرين. فهم يسعون وراء المعلومات عن الفن المعاصر وفنانيه، ويستمتعون بالرسوم والمنحوتات التى تدين بجمعها لعشق مجموعة من رعاة الفن للجمع بحد ذاته. وفى هذا السياق يبدو لودفيغ الثاني (1845-1886) ملك بافاريا نموذجا للراىكالية فى عشق الفن ورعايته. ففي مقال بالصحيفة الأسبوعية: دي تسابت (في 1981/4/3) يُسمى الملك «أول رعاة الفن ببافاريا»: «تبدأ المسألة دائما بحاكم مستبد عاشق للفن». ذلك أن الديمقراطية لا تعرف المشاعر الحماسية. فلولا آل ميثشي وهاسبسورخ، وبيت الملك الإسباني لهدت متاحف أوروبا فارغة أو كانت غير موجودة. أما فى بافاريا، وضمن أسرة فيتلزباخ المالكة هناك، فإن لودفيغ الأول ولودفيغ الثاني من بين ملوكهما اللذان يذكران حتى اليوم باعتبارهما عاشقين للفنون». لكن شعبية الحب والودود اضطرهما إلى الاستقالة فى النهاية لأسرافهما فى الإنفاق على الفنون بالذات. ويفهم أكثر الناس حتى اليوم من تعبير «رعاة الفن» أموالا حرة وخاصة، تنفق لأغراض عامة دونها هدف أو مصلحة غير حب الفن: «فالذى على الفنانين ورجال السياسات الثقافية أن يمدوا أيديهم طالبين»، لكن هذا التصور خيالي، ولا يتناسب ومجريات الواقع. لكننا نستطيع أن ننكر أن الراعى الخاص الذى يتصرف وينفق بدوًف حب مجرد للفن، ما يزال موجودا، وإن على قلة. وهو قد يكون وارثا غنيا أو مديرا لشركة

يبدله، وتبقى لمسؤولى الشركات الكبار حقوق النقض فى كل الأحوال، لكنهم نادراً ما يستعملونها لأن المقصود من العملية كلها شرعة الثروات، واكتساب سمعة حسنة. ولا يلعب ذوق المديرين فى الشركة أو الشركاء والمستثمرين والزبائن دوراً معتبراً غالباً فيما يدفع أو يُشترى، فالخبراء الفنيون ينضردون بذلك بعد اتخاذ القرار العام لأنهم من كبار اساتذة الفن غالباً أو مديري المتاحف أو النقاد القتيين أو التجار. وهم يتقاضون أجوراً خيالية مقابل خدماتهم. والفاسم المشترك بين كل هؤلاء هو أن اهتمامهم الأكبر غير منصب على ماهوهم فى تاريخ الفن أو على النظريات والأساليب الفنية، بل على ما يمد بشهرة أكبر وسمعة أعظم اليوم والآن. أما شراء لوحات فنية من جانب شركة كبرى لأنها - أى اللوحات - أعجبت بعض المسؤولين فيها أو عاها أوزبائها فيعتبر أمراً فى غير محله، ولا يحقق الغرض من ورائه. فشراسة سياسى غيبي مثلاً، وهى شركة للكيمياويات تنتج أيضاً مواد كىاوية لتسميد الأرض الزراعية، جمعت مجموعة من الأعمال الفنية من مدارس وعصور مختلفة، ثم تبين لها أنه باستثناء القيمة الجمالية، ليس لتلك الأعمال سمعة عالية. ولذا فقد سارعت الشركة إلى التعاقد مع فنان ومؤرخ فى أقبالا على شراء أعمال تعبيرية تجريدية فقط، من مثل لوحات فيليب نموستون وأدولف نموتليب، وهى أعمال لا معنى لها فى نظر المشتريين من زبائن الشركة. لكن لأنها كذلك أى لن يفرم بها أحد من الذين لهم علاقة بالشركة، تحتري نظر مسؤوليها الكبار تقدما مهما.

ويمكن الحديث عن نشاطات كثيرة أخرى مشابهة. ويعنى هذا أن لقب «مشجع الفن» - وهو مقصد المتبرعين جميعاً - ينبغي، لكى يكون معتبراً، أن يأتي من قساوسة الفن وكهانه. فالأعمال الفنية القائمة على البلاستيك المضغوط



ضخمة (لودفيغ، كوربر، غرونديغ، هانكل). كما يمكن أن يوجد في صيغة مجموعة ملتزمة فنيا في بعض المؤسسات وبعض شركات التأمين والبنوك، لكنّ الرعاة المعاصرين يعرفون أنّ الانتقال إلى مناصب إدارية عالية في الشركات يعني أيضا تضيّراً في المصالح والاهتمامات الفنية. وفي مثل هذه الحالات يظلّ الفرد بشكل خاص يؤكّد التزامه الشخصي، في حين تبدو «الرعاية» ظاهراً بحكم موقعه ذات صيغة جماعية، أو «أسلوب» سائد. وفي هذا المجال يمكن ذكر الدائرة الثقافية في النقابة الاتحادية للصناعة الألمانية. لكن هنا يتداخل أحيانا فنانون غير تجرّبيين ويؤثّرون في القرارات. وهي ظاهرة قديمة ومثل على دعم داعمي الفنّ. والتساؤل عن الدور الذي تلعبه مؤسسات القروض، وشركات التأمين في رعاية الفنون ودعمها اليوم يعتبر نوعاً من النفاق. إذ ماذا نريد نحن: هل التأكّد من طهارة مصدر المال، أم الحصول على المال من أجل الثقافة والفنون؟ ولا شك أنّ الأفراد ما يزالون يفعلون الكثير في مجال دعم الفنون، لكنّ الأشكال تتعدد وتتوسع. ومن جهة أخرى، فإنّ الآمال التي عقدت أحيانا على جهات ثرية جداً خابت، وعاد الآملون بأيّد خاوية. فهناك فقط استثناءات، وهناك تظاهرات الشركات الضخمة، وهناك أخيراً منح وأوقاف مؤسسات التوفير، وقليل من البنوك ومؤسسات التأمين. وتُعطي الكتب السنوية التي تصدرها «هيئات الجوائز الثقافية» فكرة عن نشاطاتها التي تصاعدت في السبعينات في مجال الفنون التشكيلية والموسيقى والفلسفة.

ويمكننا أن نلاحظ أنّ العطاءات والمنح من جانب هؤلاء لا تعود فقط إلى أعيادها الذهبية أو الفضية بل أيضاً إلى تضخم أرباحها في المجال النقدي، وبخاصة تلك المؤسسات التي تعتبر عامّة من حيث أهدافها مثل مؤسسات التوفير. فهناك اليوم أكثر من مائة مؤسسة موقوفة على الثقافة والفنون من جانب هيئات التوفير تلك. ودخل تلك الأوقاف يقدر بنحو 133 مليون مارك في العام، مع فوائد تبلغ مابين 8 و 10 ملايين مارك. وبذلك تعتبر الوصفيات مؤسسات نامية. وقد ذكرت مجلّة دير شبيغل في عددها رقم 40 لعام 1987 أنّ الراعي الحقيقي هو الذي ينفق دون أن ينتظر جزاءً. على أننا نعرف أنّ الشركات المهمة بالفنّ تنتظر تعويضاً عن بذلها فعلاً، من مثل أن





والاستمرارية، تمثال لأكس بيل
أمام مقر مصرف دويتشه بنك
برلين

أو الإدارة الثقافية يصبح في عيون كثير من المؤسسات الصناعية، ومؤسسات القروض سؤالاً مؤداه: «كيف ننظر إلى الفن؟» وهو أمر مفهوم من الناحية المالية. فالاهتمام الذي يخصص به الراعي القديم الفن لا يرد بالنسبة للشركات الحديثة. إنها تفضل عليه دور المساهم، واطاعة بذلك في الواجهة اهتمامها هي. ويصرح بذلك القسم الثقافي في شركة مانسان بديسبورغ، فيقول إن عمله الثقافي ليس دعماً مباشراً للفن بمعنى الرعاية القديم. ولكن على الرغم من ذلك، فإنه منذ 1969 أقيمت بصالة القسم كثير من المعارض. وتذكر شركة هاباغ - لويدي لصناعة الزوارق أنها رعت كثيراً من المعارض الفنية التي لم تكلف الفنانين شيئاً. وبذلك اعترفت بالقيام بنوع من أعمال الرعاية القديمة التي لا يمكن تجنبها. وهناك وصف لطيف آخر لأعمال الشركات في مجال الفن يذكره رولف بالنسن في مقابلة مع المجلة الفنية «آرت» 1985/2: «إنهم ينظرون إلى أنفسهم في هذا المجال كما ينظر هيتشكوك إلى نفسه في أفلامه. فهو يظهر في منظر قصير، ويعتبر نفسه جزءاً من الكل الشامل».

هكذا يمكن القول إن المعنى المتعارف عليه للرعاية أو للداعم الفردي والذي يتمثل في بذل المال في مجال لا ترجى من ورائه فائدة شخصية، وإن كان بشكل غير مباشر، هذا المعنى لا ينطبق على مؤسسات القروض، والشركات الصناعية التي لا تهتم بالفن بعد ذاته. ومع ذلك فإن هناك بقايا من معاني الرعاية القديمة لدى البنوك الخاصة لا يمكن تجاهل آثارها في المجال الثقافي. فهناك المجموعة الفنية المهمة التي أوصى بوقفها أحد رجالات البنوك الخاصة بمدينة إسبن - ماير - شتروكمان الذي توفي في 1984. وهناك وقف كامنسكي للحياة الموسيقية الذي تأسس في منتصف السبعينات. وفي مثل هذه الحالات يمكن للتعامل لمسائل تاريخ الفن أن يتساءل عن مصالح الموقف، وعن دوافعه للرعاية والدعم. وقد عاد بيتر هرفيلد في عمله المرجعي المنشور عام 1988 بعنوان: «الرعاة - دور المكلفين في الفن» لتعريف الراعي ودوره وتطورات ذلك الدور، فقال مجدداً ذلك بوضوح إن الرعاية التقليديين غالباً هم عشاق متطرفون للفنون، يقبلون على جمعها حسياً يروق لهم دوناً اهتمام بروح العصر، مما يدفع النقاد الفنيين إلى شد شعريهم غيظاً وحيرة. ونسمع دائماً



جمع النحت العديدة وشيخ الفن الأستاذ بيتر لودفيغ يفت أمام «حصرة بيكاسو أثناء افتتاح متحف لودويغ بكونزانيا (1988)

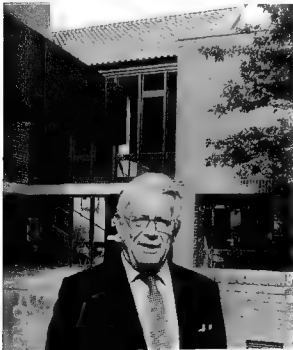
يؤثر عملها الخبير بطريقة ما في تزايد مبيعاتها. فهل هناك فعلاً رعاية لا ينتظرون أي جزاء؟ أمّا في الممارسة اليومية، فإن مفهوم الراعي في مجال تمويل الثقافة لم يعد صالحاً. فالمستريحون أنفسهم يتهربون منه، ويقضون عليه، بعد شيء من التردد والحيرة، تعبير الداعم أو المساهم. وينبغي القول هنا إن مصطلح الرعاية لم يعد صالحاً للتعبير عن كل جوانب السياسات الثقافية المتعلقة بالاهتمام بالفنون. ثم إن المنح الفردية الخاصة التي تعبر عن التزام بالفن ما عادت تراعى وتشجع في مجال السياسات الضريبية. وتعبيراً عن هذا كله يقول القسم الثقافي لشركة باير في رسالة إلى مركز البحوث الثقافية في 1986/9/30 وهذا المصطلح: (الرعاية) لم يعد صالحاً للتعبير عن عملنا الحالي. فهو يشير إلى شكل من أشكال الإسهام الفردي معروف في حقبة تاريخية معينة تجاوزناها اليوم. وهو شكل تجاوزناه نحن أيضاً في شركتنا منذ الستينات. إذ يتركز العمل الثقافي في شركتنا على الاطلاع، والالتزام، والعرض للفن المعاصر. وفي هذا الصدد فإننا نعكس بالضرورة اهتمامات مجموعة معينة، نخصها بالاهتمام، ونستوعبها في قسمننا الثقافي». فهذا الفهم لتشجيع الثقافة

ولأنّ «جامعي المال» يهتمهم بالدرجة الأولى الحصول على أكبر كمية ممكنة، فإنّ التباينات بين الأشكال تضاعف تدريجياً وتختفي. ومن جهة ثانية، فإنّ هناك تضخفاً في أشكال الدعم وتمايزاته بحيث يحتاج الأمر إلى قاموس جديد. لكنّ هذا الأمر ظاهرة دولية فلا تقتصر على بلد معين. وقد عبّرت كارلا أنغر عن الوضع الحالي لدعم الفنّ بأجلى بيان في دراستها عن بيوت ومؤسسات القروض كداعمين للفنّ ومسهمين فيه، فقالت: «أمّا الراعي فإنّه مقبل على موت مؤكد، لكن، فليحيا المسهم والداعم، هكذا يخيّل للمرء أن عليه أن يتنادى عندما يسمع ويقرأ أنّ صيغ الإسهام والمشاركة والدعم (القائمة على قرار إداري عن فوائد ذلك للمؤسسة أو الشركة يستند إلى تقارير الخبراء) صارت هي الموضوع في وسائل الإعلام. طبعاً ما يزال هناك رعاية فريديون. بل إنّ المسهمين والداعمين يمكن أن يكونوا أيضاً ذوي نوايا طيبة. لكن علينا لكي نفهم المشهد كله أن نرى رؤية عامة وشاملة عندما يكون الموضوع المنح المالية، والدعم المادي للفنون من جانب المؤسسات الصناعية». ولا شك أنّ دعم الدولة، ومؤسساتها الرسمية للثقافة والفنون سيستمر. وسيظهر دائماً رجال من مثل جاك لانغ وأورغ سميرين، يستخدمون مؤسسات الدولة من أجل سياسة ثقافية مفتوحة. لكن هذا كله لا ينبغي أن ينسحب التصاعد المتزايد لدعم الثقافة والفنون من جانب المؤسسات الخاصة. إذ يُظهر استفتاء أجري عام 1987 أنّ 64% من

اتهام الرعاية هؤلاء «بإختراق الحرية الفنيّة» من جانب الرأي العام المهتم بالفنّ، ومن جانب الفنّانين أنفسهم الذين يشكون من إهمال الرعاية هؤلاء لأعمالهم لأنهم لا يخضعون لأذواقهم. ويتابع هرفيلد: «لكن في بناء روح العصر أو خلقها يشترك رعاية الفنون وداعموها، والمعارضون، والمتقنون للرسم واللوحات. فهم من جهة، عن طريق تأثيراتهم المختلفة، يخلفون الشواهد التوثيقية على تلك الروح وأثارها. وهم من جهة ثانية يشكلون فئة اجتماعية تعكس المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي يخضع لتأثيرها الفنّانون أيضاً. وتعرض هنا صعوبة لا يمكن تجاوزها. إذ إنّ هؤلاء الرعاية الذين يؤثرون في الفنون وتطوراتها عن طريق تكليفاتهم، ورغباتهم، واقتراحاتهم، وتوجيهاتهم، وطلباتهم، وتصحيحاتهم، هؤلاء لا يمكن تقدير تأثيرهم بدقة، لأنّ كلّ ذلك لا يلقى التوثيق الكتابي المطلوب». إنّ انشغال المسهمين المعاصرين في دعم الفنون بمصالحهم التجارية يستر الضرورة القائلة بحرية الفنّ والفنان لكي يظل قادراً على الإبداع، ولا يكون تابعاً في عالم الاقتصاد الخرج حسابات الربح والخسارة في السوق التجاري. ولا يعني هذا أنّ الفنان ينبغي أن يكون بمعناي عن المجتمع وتأثيراته، بل على العكس من ذلك، فإنّ المطلوب أن يظل حراً في الانفتاح على حاجات المجتمع، والاستجابة لها بالطريقة التي تفرض فيها نفسها عليه. فيبقى مهماً في هذه الغاية المشابكة من رعاية الفنون ودعمها نوعية العلاقة بين المسهم أو المشجّع والفنان، ومدى حرية الحركة التي تظل متاحة للفنان في العملية كلها.

وتتعدّد الأشكال المعاصرة لدعم الثقافة. ومندكر هنا بعضها على سبيل المثال لتعرّف الموقف الحالي للدعم والرعاية. فحتى اليوم تبدو بقايا الشكل القديم من أشكال الرعاية الفردية أفضل الأشكال، وأقلها تقييداً للفنّ والفنان. ومن صيغها الوقف والصالون (كمسرح لتبادل التشجيع والانفتاح الاجتماعي والثقافي) والسياسة الثقافية والدعم (كحوار مصحوب أو مزود بخبرة ثقافية). لكن الأكثر تداولاً وحدوثاً هذه الأيام الأشكال الأخرى، مثل الريادة، والتكليف، والدعم، والإعلان. والميل في هذه الأشكال يبرز للمزيد من التمايز عن الرعاية القديمة.

هنري نوزن، مشجّع الفنون، أمام متحفه للفنون
(بمدينة إيدل 1986)





السلم الأزرق في قصر أورتسن
بالقاهرة مئذنة أبو القحافة ليل
(1900)

أجل دعم فن خاصّ وحَرّ هو حديث بعيد جداً عن الواقع المعاصر ومتطلباته حتى بالنسبة لأولئك الذين يعملون كوكلاء وشراء المؤسسات المال الخاص. وهكذا يكون على المرء أن يكون عملياً: أن ينظر ماذا تكون النتيجة. هذه الرؤية العملية هي التي كان يتمتع بها غايوس سلتوس ماسيناس، وزير البولييس لدى القيصر أغسطس (بل يمكن القول إنه كان وزير الإعلام)، فقد عرف لماذا وكيف ينبغي إرضاء الفنانين باستمرار. ومع ذلك فكثيراً ما يجري الحديث عن «أخلاقيات الاقتصاد». والذين يتحدثون في هذا السياق يذكرون أصولاً دينية وفلسفية، وأواصر قديمة بين الدوائر الثقافية المختلفة. على أنهم يعنون بشكل رئيسي الشروط الاجتماعية.

لقد احتاج الفن الغربي سنوات كثيرة من أجل بناء قواعد ونماذج للتفكير والتصرف تلائم المرحلة الاجتماعية التي يمر بها. ولا شك أن مجتمع المستقبل لن يحتاج إلى كل تلك القواعد والنماذج. ومن ضمن عملية الملازمة تلك ظهرت مصطلحات وتعبيرات كثيرة كاستنثا، وخلق وتعدد الوظائف، وسوسيوثقافية... الخ. ومقصدها كلها التعبير عن البحث عن أشكال جديدة تتعدد وتتعدّد أفراد المواطنين وجماعات المصالح (من مثل النقابات والكنيسة التي تريد حفظ الموروثات الثقافية) التي تنخرط لأسباب مختلفة في عمليات الرعاية للثقافة والفنون. ●



مؤسسة برتلان، التدريب في مجال الإعلام.
الكتاب الناشون أثناء أعمال الإخراج في حين المكان

المؤسسات الخاصة الكبرى تُظهر اهتماماً متزايداً بدعم الفنون والإسهام في نهوضها. وهناك أخباراً شبه يومية عن وجوه دعم الصناعة للثقافة والفن.

- غرد بوكريوس يتبرع بالملايين من أجل مركز ثقافي بهامبورغ بمناسبة مرور ثمانمائة عام على إنشائها.

- ووقف كوربر يتبرع بتسعة عشر مليون مارك لترميم معالم أثرية بهامبورغ، وإقامة مركز للعرض الفنية الدولية.

ثم إن هذه الطرائق الإعلامية الإعلانية في العرض والتبرع يمكن أن تدفع رعاة محتملين إلى الانخراط في العملية.

ويبدو أن الفخر المحلي والإقليمي بالأثار والمتاحف تحلّ محله بسبب الإعلام القوي «الماركتنغ» القائمة على حسابات الربح والخسارة. وهناك أصوات حذرة تتخوف من أن

يذهب المجال الثقافي جزئياً ضحية وللحسابات التجارية. بيد أن هناك إجماعاً في أوساط المهتمين على

أن المطالبات في مجال المسرح والمتاحف وصلات الموسيقى تتزايد وترتفع بحيث لا تكفي فيها البرامج والنفعات الحالية. وهكذا فالأمر يحتاج إلى برامج جديدة أومتجددة

من الجوانب الإعلامي على الأقل، لكي يمكن إدراة عطش المؤسسات الثقافية للمزيد من المال الخاص. وكان

الشاعر الروماني بوليوليوس سيروس قد قال قبل أكثر من ألفي عام: «المال يحكم العالم»، وهي حكمة لا جدال

حول قدمها وصحتها. فالمرء أنه لا شيء يحدث بدون النقود. لكن هذا المال إما أن يكون وسيلة لاقتناء الفن

والاستمتاع به أو أن يصبح الفن زينة على أوراق النقد. ولنؤكد مرة أخرى: إن الحديث عن مال خاص وحرم



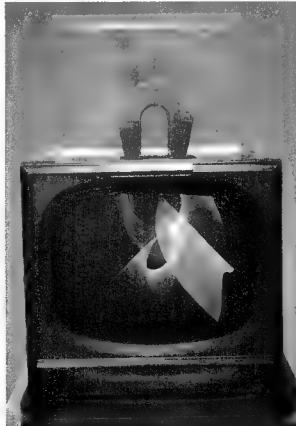
معرضتان من مؤسسة
آنتونيستري المتحف
المباري لوطي ميونخ
والقطمان جزء من مجموعة
أوان «هان» التي أعدها
الويس أنتونيستري
المتحف

الطرائف والتسلّيات تصبح فناً صعود فن الفيديو

ياسمينّة أمقران

الخمسينات، والذي بدا في سخريات ونقديات ونقائض .
ظهر ذلك في فنّ البوب (1) والبرفورمانس (2) والهاينغ (3)
وفي الواقعية الجديدة (4) والبيئة (5) والفلكسوس (6)
وفنّ الفيديو (7) وفي أنواع أخرى كثيرة، وكل أولئك بحثوا
عن حوار بين الفنان والعمل الفني والجمهور.
وكانت عقود طويلة من السنين قد انقضت دونما اهتمام
بفنون وسائل الإعلام والاتصال . لكن ذلك تغير في
السنوات الأخيرة حيث ظهر اهتمام كبير بكل ذلك، تجلّى
في معارض وجوائز واحتفالات مثل الفيديوئاله بيون عام
1988 ، وفيديو الشخص بكونلونيا وبرلين وزوريخ
1989 ، ومهرجان الفيديو العالمي بلاهاي 1988 . الخ .
بعد خمسة وعشرين عاماً من اختراع فنّ الفيديو، فإنّ فنّ

العالم كما كان، وكما وجده الإنسان، هو «العالم الطبيعي» .
وبساطة كان العالم موجوداً كما هو . أمّا العالم كما صنعه
ويصنعه الإنسان فهو العالم «المصنوع» . ويقدر ما يكون
العالم مصنوعاً يكون إنسانياً . وكلما ازدادت إنسانية العالم،
يكون ذلك دليلاً على ازدياد صناعيته .
أمّا الفنّ فإنه منذ البداية مصنع، ذلك أنّه إنساني، ويقدر
ما تصبح حركية الحياة أسرع وأكثر صناعية، تتغير
اتجاهات الفنّ الذي صار في عصرنا معقداً ومتعددًا كما لم
يكن من قبل . فقد ابتعد الفنّ المعاصر عن الأشكال
المألوفة، وتحطمت الحدود بين الأشكال الفنيّة وتجريبات
الفنّ، حتى وصل الفنّ أخيراً إلى موقف ساخر ومعتزل
وتحليلي . وكان ذلك كلّهُ هو الاتجاه الجديد منذ أواخر



لأم جون بابك، الساتقزيسون
الفتنسي، 1985 . تلفزيون أبيض
أسود ومعتليس حديثي



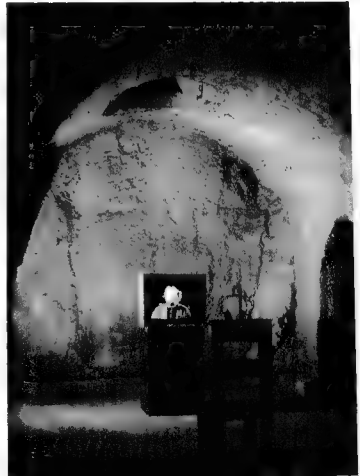
يدفنها. وفورستل يأتي في طليعة فناني الفيديو بألمانيا. ويظهر مبدؤ الفني في الدكولاج (9) المتضمن لأجزاء من لوحات الاعلانات وغيرها من الأدوات المحطمة. وفورستل الذي كان عضوا في جماعة الفلوكسوس يجب وضعه بين فناني الحدث التلقائي. هدفه، ككتير من فناني مطلع الستينات ليس صنع لوحات وإكالمها بل رفضها. والعمل، وليست النتيجة، هو المهم. والواقع أن فورستل يقوم بتظاهرات صاحبة حتى اليوم ويثير بذلك السخط والاندهاش. ففي عام 1963 يقوم في أحد المعارض بإطلاق النار على آلة تلفزيون. وبالإشارة إلى جماليات الفلوكسوس يقوم بايك وفورستل بتحرير التلفزيون من وظيفته التقليدية، ويضعانه في سياق إنجازهما وتنظيمهما. وهكذا تبدأ تجربة نقد ذاتي مع التلفزيون. وعندما اكتشف المسجل القابل للحمل 1965 اتسعت دائرة فن الفيديو إلى حد كبير، لكن فن الفيديو الظاهر بعد 1965 استفاد أكثر ما استفاد من تجربة الفنانين الذين عملوا في التلفزيون من قبل. وفي نهاية الستينات ظهر فن الفيديو بشكل كامل، حيث انتشر في جمهورية ألمانيا الاتحادية ثم أميركا ثم سائر أنحاء العالم. كان المنظر الفني في مطلع عصر النهضة ليون باتستا ألبرتي قد ذكر أن الحاجة إلى الفن، والتصوير بالذات، نابعة من إحساس المرء بذاته وانعكاساتها، وهكذا قال: «إن النرجسية هي المبدع الحقيقي للرسم» وإدراك الجسائل الذاتي دفع إلى محاولة الاحتفاظ به مصورا، لكن الصورة هي صورة جامدة وثابتة. لكن الصورة الساكنة لم تعد كافية، وأراد الشبان الباحثون صورة حية. والواقع أن «الدوائر المغلقة» سيطرت في مجال الحياة المعاملة منذ منتصف السبعينات في مجال الإلكترونيات، وحراسة البنوك، ومحلات البيع الكبرى، ووسائل الانتقال، بل

الفيديو لم يأخذ مكانته اللائقة به ضمن الفنون الأخرى فقط، بل تبين أيضا أنه أقرب إلى الأنواع الفنية الأخرى مما كان متوقعا. ويصدق هذا أكثر ما يصدق على فن الفيديو التشخيص = Video-Skulptur. والمعروف أن تطور فن الفيديو خضع لتأثير قوي من جانب حركة الفلوكسوس. والفلوكسوس كان عبارة عن حركة من حركات الفنانين العدميين، تكونت أواخر الخمسينات، واستمرت رغم ضعفها حتى منتصف السبعينات. وقد رجعت الحركة في استلهامها الفني إلى دادا (8) ومارسيل دي شامب وجون كاج (موسيقار)، وانجاء هؤلاء إلى ضرب التقاليد الفنية الكلاسيكية عن طريق التصاوير الساخرة واللابة. لكن أكثر ما حركهم كان محاولة إدخال المشاهد كفاعل في اللوحة أو الصورة - فالفن، والمعني به أي نوع كان - ينشأ ويخرج إلى العلن من خلال تأمل المشاهد وإحساساته وفهمه وذكرته، وقدرته على التعبير. فإدراك العمل الفني هو الذي يعطيه أهميته. ولذلك فإن جماعات الفلوكسوس اقتصرت على رسم البنى أو العمود الفقري للعمل. أما اللحم والدماغ فإنها إسهام من جانب المشاهد.

والكسوري نام جون بايك الذي كان في الأصل فنان فلوكسوس هو الأب الحقيقي للفيديو. وهو لم يكن أول من اشتغل بتطوير إمكانيات التلفزيون في الستينات، لكنه كان في طليعة الذين أسهموا في تطوير التلفزيون إلى أداة فنية مستقلة. وكانت الموسيقى التجريبية قد أثارت، كما أن الدائرة من الفنانين حول كارل هاينز شتوكهاوزن، وجون كاج، وماري باورمايستر في كولونيا لفتت انتباهه، فبدأ في نهاية الخمسينات موسيقاه التي ساهم موسيقى العمل، وهكذا وصل إلى نوع من التواصل مع الفن التشكيلي. وكان بايك قد بدأ موسيقاه الجديدة بهجمة قوية على البيانو، أحد أكثر الآلات الموسيقية إعزازا لدى الغربيين. ثم بدأ عام 1962 بالتجريب في التلفزيون. وفي معرض بفورستل عام 1963 عرض بالإضافة إلى وسائل الإيقاع التلفزيونية صور آلات موسيقية بأوضاع مختلفة على شاشة التلفزيون، أما الآلات التلفزيونية نفسها فقد كانت مضروبة ومتكسرة. وتصدر ضجيجا متعاليا. وبدلا من برنامج التلفزيون، كانت تظهر صورا مشوهة على الشاشة. وعمل فنانون آخرون بنفس الأسلوب، مثل ولف فورستل الذي يكفن التلفزيونات بشرط شائك ثم

وفي البيوت الخاصة . وتعبير «الدائرة المغلقة» يصف العملية التقنية في هذا الموقف . فالصور التي تلتقطها الكاميرا تُعكس في الوقت نفسه على شاشة التلفزيون . فالصورة وانعكاسها يظهران في الوقت نفسه . فالحقيقة أو الواقع وصورته يعيشان في نفس الحلقة الزمنية ونفس المكان . بذلك يتوحد المكان والزمان، ويتأهل الحقيقة مع الصورة .

ومنذ ظهور ذلك أدرك بعض الفنانين أنَّ هذه التقنية تعطي إمكانيات تعبيرية كبرى لا ينبغي الاقتصار في استعمالها على الحياة والضبط، ففي ظل هذه التقنية نشأ مفهوم جديد لعلاقة الزمان بالمكان والهوية، والتأهل الزماني . وانتقلت الدائرة المغلقة إلى الفنِّ على يد الفنان الإيرلندي «ليه لافين» في منحوتته «إيريس» 1968 . وقد سُمي نفسه «نحات الاتصال»، وهو تعبير لا يصف أدوات عمله فقط، بل مضامين عمله أيضا . فإيريس تتكون من منزل يشبه الخزانة فيه مظلات ملونة مطوية مرتين أو ثلاثاً تبدو للمتلقي في أشكال مختلفة «حسب الوجهة والقرب بينه وبينها» . وهذا التعرف المتجدد ممزوجا بالتأهل الزماني، والاختلاف حسب المسافة والجهة، كل ذلك يعطي المسألة طابعا معقدا . وفي الوقت نفسه تقريبا (1969) أنشأ الأميركي بروس ناومان، وهو في الأصل رسَّام، غرفة بغاليري في لوس أنجلوس، وقد احتوت على خمسة عمرات تختلف أعراسها، وهي الأشكال الوحيدة في تلك الغرفة . وثلاثة عمرات ضيقة، لا يمكن دخولها، وإنما ترى فقط من بعيد . ويمكن دخول الرابع . وفي نهاية تلك العمرات المصنوعة بالفيديو يرى المتأمل منظارين يعملو أحدهما الآخر . أما أحدهما فيظهر غرفة فارغة مصورة على الفيديو، وأما الثاني فيظهر دائرة مغلقة تبدو فيها صورة الناظر أو الزائر الذي يحاول دخول الممر الضيق . ومع أنَّ الناظر يمضي باتجاه صورته البادية في الفيديو، فإنَّ الصورة تصغر وتبتعد كلما اقترب منها . ويعني هذا أنَّ المرء يبتعد عن نفسه، وكلما مضى الإنسان في الممر يتصاعد لديه إحساس بالضيق والحصار، ثم يحدث لدى ابتعاد صورته إحساس بفرقه لذاته، مع ما يصاحب ذلك من شعور بالغرابة والغم، وبذلك فإنَّ ناومان بهذه الغرف المشكلة خلق نوعية جديدة، فقد أفاد من خبرته مع المسرح والرفورمانس في المجال الهندسي وبذلك أظهر نوعا جديدا من التشكيل الشخصي .





ماري جرولانطين، مدوع الفولاذ، 1987 . 27 شلّة، أشربة فيديو، 180x100x420cm

مختلفة ضمن المهتمين بفن الفيديو. وكانت السنوات الأولى للفيديو كاسيت قد شهدت إقبالا ضئيلا بسبب ارتفاع التكاليف إلى حد تهديد هذا النوع من الفنون بالانقراض. لكن في منتصف السبعينات بدأت التكلفة تنخفض فبدأ الإقبال يزداد وبخاصة ما ظهر في معرض: دو كومتا بكاسل عام 1977. وفي المعرض نفسه عام 1987 بدت ظاهرة للعيان الإمكانات الهائلة المتاحة للفن في هذا المجال التكنولوجي الجديد.

وكان الأمريكي دان غراهام، وهو فنان غليري وناقد سابق، في الماضي يستمر في الحاضر (1974) قد أتى بتجديد ملفت للانتباه: ففي التشكيل الذي أنتجه يظهر الداخل في الوقت نفسه على مرتأتين بينما لا يظهر في المنظر إلا بعد ثوان تتحد من خمس إلى ثمان أحيانا. وهذا التردد الزمني لا يمكن وصفه بل لا بد من تجربته: أن يرى الإنسان نفسه حين يظن أنه لم يصبه ذلك أن يحدث فجأة أن يرى الماضي كحاضر معاش وما يحدث ذلك من انزعاج وتوزع وتردد. هذا الأمر تحدثه الصورة التي صنعتها كاميرا المنظر، وما ينتج عن ذلك من مضاعفة زمانية. وهو أمر

يتعامل الفيديو مع الزمن الواقعي أو الوقت الذي يتسم بالاستمرارية. فالوقت لا يتسم بأنه يجري في المكان فقط، بل بأنه مستمر وجار أيضا. ويمكن فهم إعجاب الفنانين وإقبالهم على تكنولوجيا الإلكترونيات في جميع أنحاء العالم ومنذ الستينات، إذا أخذنا بعين الاعتبار بعض الأمور. فمنذ مطلع هذا القرن حاول فنانون الموجة التكميلية والمستقبلية وحتى تجريبي البرفورمانس عن طريق البحث والتجريب في مجال أبعاد البصريات أن يفهموا الحركة وبالتالي البعد الزمني كعنصر في سياق توسيع وتشكيل المجال المكاني. وهذا بالذات ما قدمته لهم تطورات الإلكترونيات. وبالإضافة إلى ذلك فإن إدخال العنصر الزمني في مجال التشكيل خلق وعيا جديدا، وإدراكا جديدا وتقويا جديدا لمسائي المجال والمكان.

بدأ استعمال تقنية الفيديو من جانب قلة طليعية من الفنانين، ثم ازداد عدد الفاعلين والمشاركين فيها منهم. وقد ساعد على زيادة المشاركة نزول الفيديو كاسيت إلى الأسواق عام 1972 بشكلها الصغير المستعمل حتى اليوم. وقد أدى ذلك إلى ظهور تشكيلات مختلفة، وفرق عمل





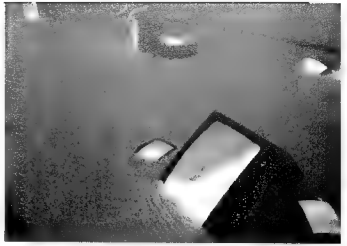
مانهاتن. وهكذا ينشأ لدى المتأمل انطباع عن المدينة حقيقي ومصطنع في الوقت نفسه. ويأتي اصطناعه من أن عناصره الأولية موجودة حقيقة، لكن طرائق تركيبها من عند الفنان. وفي «مجالات الزمان» أو محطاته (1980) يفعل شنايدر ذلك بشكل أوضح. فهناك 24 من المناظر الموضوعية في شكل دائرة، يمثل كل منظر منها واحداً من مجالات الوقت على الكرة الأرضية. وهناك صور وروى تمثل مختلف أقطار الأرض. ويستطيع الزائر أن يراقب في الوقت نفسه مختلف المجالات الثقافية في العالم، مع العالم الطبيعية، وفي مختلف فصول السنة في العالم كله. وبذلك يكون الزائر قد رأى المعالم الحقيقية للأرض، لكنها موضوعة زمانياً ومكانياً بشكل جديد. وهكذا، فإن أهم أبعاد التشكيل التعبير الظاهر عن حضور الزمان. وهو يبدو في صيغ مختلفة، ويعرض أيضاً بأشكال متباينة من مثل ظهور الوقت في صورة المنظر أو استخدامه كعنصر لترتيب الأشياء وإدراكها.

أما في الشانينات فإن أكثر فناني الفيديو عملوا في مجال التشخيص أو أدخلوا تقنية الفيديو في «منحوتاتهم» الشخصية. ففي السنوات الأخيرة، حيث تطورت فنون الرؤية، طور الفيديو البنى الذاتية اللغوية والعملانية. وبعد أن تراجعت المعارضة القوية من جانب الفنانين للتلفزيون، كما كان عليه الأمر في الستينات، فإن فن الفيديو بدأ بتطوير صورة أكثر تقدماً وتطوراً من ضمن مديلات حديثة جداً. وهذه الحوارية الجدلية بين فن الفيديو والنحت تساعد على تجاوز جود المادة، وتعيد تشكيل المكان عن طريق رؤية أخرى للزمان: الرؤية الجالية التي يحتاج إليها المتأمل للتحرر الزماني والمكاني من الشكل التقليدي للمنحوتة. فالليجية ماري جو لافونتين، تعتبر نفسها بالدرجة الأولى في أعمالها بالفيديو نحاتة، إذ تصنع من المناظر سوراً متسلسلاً أو

يمكن استحداثه إلى ما لا نهاية. فغراهام يتلاعب بمفهوم الحاضر الذي يمكن مطة وتطويله للحظات. إنه مراقبة المراقبة، وما يجذبه ذلك من ضياع. فالدائرة المغلقة هنا تثبت أن التصرفات الماضية هي عمل من أعمال الماضي الذي لا يمكن استرجاعه.

وتلعب الموسيقى، كما يلعب الصوت دوراً مهماً في عمل الأمريكي بيل فيولا مع الفيديو. فالمعروف أن الصوت والموسيقى يستخدمان في الأساس في الأفلام التجريبية والموسيقى الإلكترونية. لكن فيولا - شأنه في ذلك شأن غراهام - يوسع من مجالات الاستعمال عن طريق «تشكيل الدائرة المغلقة» في عمله «هوبيكي من أجل» (1978) الذي أثار إعجاباً كبيراً في دوكومنتا (1977). ويصف فيولا عمله التشكيلي بقوله: الهدف هو وضع مجال كامل في إيقاع مياه متدفقة. فهناك كاميرا تملك عدسة خاصة تصور ماء يتنزل في شكل نقط. وهذه الصورة تنعكس عن طريق الفيديو بشكل ضخم على جدار مقابل. وفي إيقاع النقط المتساقطة يرى الزائر نفسه على الشاشة بطريق الانعكاس صغيراً وضيقاً ضمن النقط، ثم يتضخم حجمه في حين يتصاعد حجم وإيقاع الماء النازل ويتدفق الغرفة كلها بشكل مغلوب. وكل عناصر التشكيل تبدو في حالة اكتمالها وأنه تمكن رؤية الكبير في الصغير، والكثير في القليل. . . هو يصنع الكبير في الصغير. فكل صعوبات الأرض تظهر دائماً في السهل منها، أو هكذا يقول لافونتين في رسالته: «التفكير في البدء». وهو يتحدث في الأصل عن دائرة الكون والفساد في الحياة.

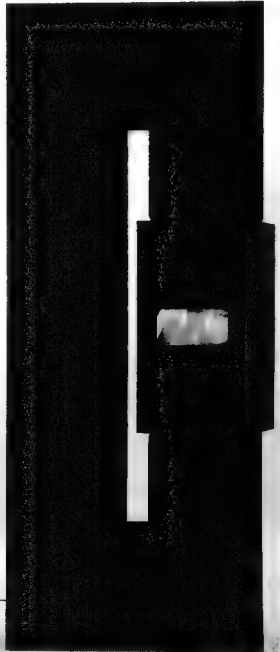
بدأ الحديث عن التشخيص بالفيديو في الثمانينات. أما في الستينات والسبعينات فكانوا يسمون ذلك: التشكيل بالفيديو. وهذان التعبيران اللذان لا يجري التمييز بينهما بدقة ليسا مترادفين في الحقيقة بل بينهما فرق واضح. فهما طريقتان مختلفتان ينطلقان من مبدأ أساسي واحد. في التشكيل بالفيديو يحاول الفنان إقامة علاقة تبادلية بين صورة الفيديو ومجال مكاني. وأحسن مثل لذلك تشكيل الفيديو للأمريكي إيرا شايدر المسمى «مانهاتن الحزيرة» (1974)، وقد نجمت عن خبرته في الأفلام التجريبية. ويشمل التشكيل 18 منظراً موزعاً في الغرفة أو المجال المكاني بطريقة غير منتظمة. أما المناظر التي تشكل الإطار الخارجي فهي تورد صوراً للمعالم الرئيسية لمانهاتن. أما المناظر في الصفوف الداخلية فتعرض صوراً من داخل



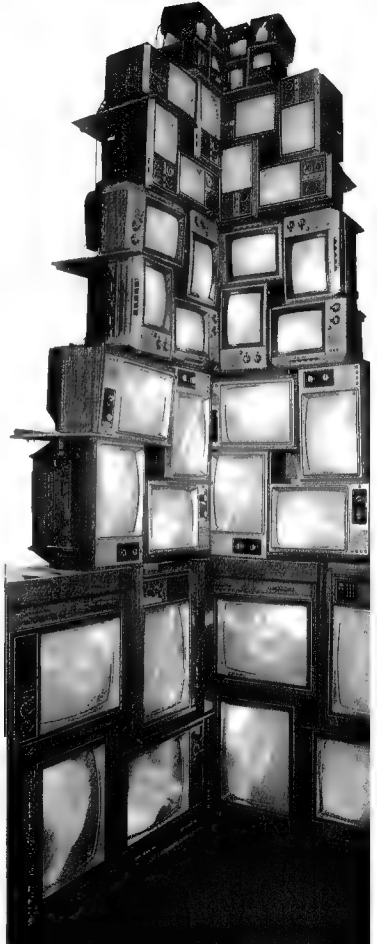
تصنعها على شكل أقواس ودوائر. ففي «فكتوريا» 1988 تضع الفنانة المناظير في صيغة تشخيصية بحيث تظهر صور الفيديو في شكل موزاييك يتسم بالحركة. أما الراقصون في احتفال تنافسي للتانغوفيدون عن طريق صور مقربة بالمناظير مسرعين في تحركهم المنعكس على شاشة. وهذه النافورة من الحركات والبشر مقطعة زمانياً، يزيد من وضوح ذلك الموسيقى المصاحبة والمؤكد. فالصورة الإيقاعية في اللعبة التي تسيطر فيها الحركة والصوت لا ينبغي فهمها باعتبارها منظراً بل تشخيصاً جمالياً. فالتأمل لا يستطيع تمييز شكل واحد مستقل، أو التوقف عند حد، أو التقاط حركة بل من خلال الحركة تبدو الأبعاد المكانية للتشخيص. وهذا تحد للعادات التقليدية في الرؤية.

ويختلف عمل لافونتين (1986) عن ذلك تماماً. وقد عرف العمل في دوكونمنا بكاسل. فهذا العمل نموذج للتشكيلات الجديدة التي تميل لإدخال عناصر للتسلية. فهناك جدار ضخم مزروع بشنينة وعشرين منظاراً، تبدو فيها جميعاً بالأسود والأبيض صورة شاب رياضي يتمرن بأدوات رياضية بشكل يفصل بينه وبين المشاهد بوضوح. وبغض النظر عن المشكلات الأخرى التي يثيرها هذا العمل، فإنه يستعيد عناصر معروفة في الرسم والنحت حيث يبدو العمل الفني للمتلأمل بعيداً وغريباً، يستطيع أن يستمتع به جمالياً، ويشير لديه أفكاراً وانطباعات. وهذا الاستمتاع يتأسس على التأمل الجمالي والقيمة الجمالية للعمل. والواقع أن التمايز في البرفورمانس والفيديو يسقط هنا من ضمن نظام الإخراج والاستخدام العالي للتقنية. فالبرفورمانس يبدو هنا فقط على الشاشة، ويصبح دوره دور الصورة الإعلانية.

ويعتبر إجماع «تشخيص الديزاين» بالفيديو أحدث الاتجاهات في هذا المجال، وذلك مثل طريقة النمساويين: غراف وتسكيس. فإنزه غراف وتسكيس يعملان معاً منذ عام 1980. وفي أعمالهما توضع المناظير بأسلوب يقع بين التشخيص والديزاين. فالألواح اللونية الجمالية تبدو عليها رسوم ديزاين، تضع في اعتبارها إشارات واقتباسات مما يظهر في الوسائل الإعلامية معروضة بطريقة جديدة. وطور ذلك جانبية وسطحية العلامة أو الإشارة، لكن لا يجرى التعامل معها فنياً فنيقي بمثابة تزيين. وإلى جانب التشكيلات والتشخيصات يعرض بعض الفنانين بيئات وسياقات. من مثل داليور



مارتينيز (يوغوسلافيا) وريتسا مايرز (أمريكا)، وأنطونيو مونتاداس (إسبانيا). فارتينيز ومايرز يصنعان تشكيلات مكانية مزودة بعناصر طبيعية. لكن ما يبدو من مجال حقيقيا وواضحا عند مارتينيز، يظهر عند مايرز زائفا، يعين فقط على خلق انطباع يوحي بالطبيعة بشكل مباشر. وعند مونتاداس 1987 في عمله عن الغرفة والمكان، فإنه يظهر غرفة جلوس فيها طاولة وكراسي، وتحسب ذلك جدران سود، وسجاد حمراء، وخطب لقادة سياسيين ودينين، وكل ذلك يحدث انطباعاً معينا، إذ أنّ ذلك يوئشك أن يكون خشبة مسرح لكن بدون ممثلين. والمشاهد مطلوب منه أن يدخل إلى خشبة المسرح والظهور في الإخراج. فالعمل الفني يبدو معاشا. وهنا أيضا يبدو اللقاء مع مجالات فنية أخرى واضحا. فالبارز في فن فيديو الثمانينات ليس العودة فقط إلى الأشكال الفنية السابقة، بل الضخامة والصناعية والاكتمال أيضا في الأعمال التي تظهر. فأعمال بايك على سبيل المثال ما عادت أشكالها ممكنة التحديد. فأعماله الأخيرة تبدو تشكيلات عملاقة فيها أكثر من ألف من المناظر مع تقاطعات وعلائق بالغة الرهبة. وقد أخذ العمل عام 1988 إلى أوليبياد سيول ووضع في متحف الفن الحديث. في الأعمال الضخمة العملاقة مثل المذكور سابقا، يجتفي الفن، كما يتضال العالم: «في الحدود القصوى لا يبقى هناك شيء غير شروط الزمان والمكان» (هولدرلين 1869).



- (1) يعكس عالم الصناعة الحديث، والاستهلاك، والإعلان.
- (2) معارض فنية ضخمة.
- (3) عروض فنية ترمي إلى إنهاء الانفصال بين الفنان والجمهور.
- (4) هنا تستعمل خلفات وبقايا المجتمع الاستهلاكي كمنطلقات.
- (5) في الهابنغ والتوب، لا يعود للعمل الفني موضوع معين.
- (6) هوفن عملي يضع الفنان والعمل في المقدمة، ويعرض تقاطعات زمنية.
- (7) تحديد تقاطعات زمنية وحركات بوسائط إلكترونية وفيلديو.
- (8) حركة في الفن والثقافة، تضع نفسها في مواجهة القيم التقليدية فيسب (من مثل الأصهار التي لا معنى لها، والعروض الموسيقية الضاربة). وفي مجال الفنون التشكيلية: الكولاج والتشكيلات غير المنظمة.
- (9) الدكولاج: تشكيل تصويري، تُدمر فيه السطوح الظاهرة للوحة (بالقطع أو التمزيق) يرمي إلى استحداث وهي مستجد بالحقيقة والواقع.

نظرات في الفلسفة المعاصرة

بيتر هوفمايستر

فأسهمت في ولادة العلوم الطبيعية الحديثة. لكن منهج الفلسفة التجريبي بالذات مهددها في النتيجة بالإتهام، عن طريق القياس، والاعتماد على الرياضيات. ذلك أن المنهج الثلاثي «فرضية، تجربة، استنتاج» أدى تدريجياً إلى التوصل لشئيه العالم. وكان هايدنر هو الذي ذكر بأن الاسم الإغريقي القديم لما يعرفه الإنسان بشكل مسبق هو الرياضياتيات. وطبيعياً أن تكون الفيزياء من ضمن القليلات الساجبة التسليم. وبذلك تتقارب الرياضياتيات مع الطريقة المنهجية بحيث يؤدي ذلك عند كسب إلى أن ما يصح تسميته موضوعاً هو ما يرد في جملة الدعوى بصيغة الذات. وهكذا فإن الموضوع هو ذلك الذي تثبت موضوعيته وتصدق من خلال القانون العلمي: ومن خلال القاعدة والقانون تصبح الأشياء ماهي بالذات، وبذلك تتضح. ويتبع ذلك إضمار ومن الواضح بمساعدة التجربة. عن ذلك يقول هايدنر: «أن تتعمد التجربة، يعني أن تتصور شرطاً يمكن في حركته السياقية تبين ضرورة خطوات تلك الحركة، وتتميمها، والتحكم فيها وهو يرد من وراء ذلك أن يقول إنَّ التحول الحاصل من الميتافيزيقا إلى الفيزيقا في الفيزياء الحديثة يمكن من خلال المعادلات الرياضية أن يستعاد جزئياً. على أن هذا كله لا يخفف من وقع الواقع الحاكم والقاتل إنَّ الفلسفة تقف محتارة وبحاجة إلى مشروعية من جانب العلوم الطبيعية. وبعبارة هايدنر القائلة وإنَّ الميتافيزيقا الغربية تكتمل بصورتها فيزياء رياضية يمكن فهمها على النحو الذي يعني أن الفلسفة تبطل نفسها لصالح العلوم الطبيعية. كان هذا رأي جماعة فيينا من مثل كارناب، ونوبرات، وبلشيك، وآخرين. وهوراي كوين أكبر الفلاسفة الأميركيين الأحياء الذي لا يرى أي إمكانية خارج العلوم الطبيعية لخطاب ذي معنى. استخدم فجنششتاين لُبغة الفلسفة العبارة القائلة: اللغة تختلط، وهو يعني بذلك أن اللغة لم تعد تعمل، فهي قد سمحت لنفسها بالاندفاع وراء المجازات الميتافيزيقية، ولم تعد لها مهمة إلا المهمة الأخيرة، وهي القيام بمعالجة ذاتية. فهل تكون هذه النصيحة هي ذروة ما تتطلبه الحكمة؟ إنَّ السنين يعزّون أنفسهم بالقول إنَّ العلوم الطبيعية التي تأخذ بتلابيب الفلسفة بل والدين أخذاً

منذ كانت الفلسفة، كانت هناك الحاجة من جانب الفلاسفة وما تزال، إلى تسويق أنفسهم وعلمهم: أي الحديث عن وجه الحاجة لممارسة التأمل. فمن الناحية الثقافية العامة أوكلت إلى الفلاسفة دائماً مهام وأدوار ووظائف صعبة أو مستحيلة، وانتظر منهم أن يجيبوا على السؤال الأبدي عن الضرورة والمعنى لوجودهم. لماذا ولاي غرض كانت الفلسفة؟ وكان أدورنوين آخر من أثار هذا التساؤل، لكن على سبيل الضرورة المنهجية والجدلية. وهكذا فإنَّ الفيلسوف وفلسفته معاً يدوان أحياناً كسفينت أوديسوس بين ميكلا وخاريدس، في صراع بين الإحساس السدائي أو الغيري بالسودنية، والإحساس الذاتي بالأهمية الزائدة عن الحد. والمسألة في الأصل قديمة منذ حاول جورجياس أن يثبت لسقراط ضلالة شأن الفلسفة في الحياة الإنسانية. وتبدو آراء جامعة برلين حسب شلايرماخر وهوبسولت مناقضة لرؤية جورجياس. فقد بدت هذه الآراء كونيّة تمثل رؤية فلسفية شاملة. ولا ننسى هنا رؤية هيجل الذي نظر إلى الفلسفة باعتبارها نقطة الالتقاء الوحيد بيننا نحن النسيين مع المطلق. فالذي يبدو أن مشكلة رؤية الذات وتصويرها ظلت دائماً ظاهرة مصاحبة للفلسفة والتأمل. فكما يعرف المختصون، مكان التأمل أبداً مهمة سهلة. ففي البدء كان على الفلسفة أن تتجاوز طبقة الكهان وصناع الأساطير. ثم كان عليها أن تتجاوز الشكوك السوداء الساخرة من جانب السوفسطائيين. وفي الحقبة الهيلينية تعذت الفلسفة بالإلغاء وتحولت إلى مجرد تكرار وجدل عقيمين. لكن الكنيسة الكاثوليكية في العصور الوسطى ما سمحت لها بأكثر من دور الخادمة لللاهوت المسيحي. ولم يستم المتفلسفون أو يستلموا للدور الجاني الذي أعطي لهم، وحاولوا أن يثبتوا أهم أكثر من مجرد ملحق لللاهوت. مع النتائج غير المحببة والمعروفة لمساعيهم تلك - وكثيرون مثل واحد لسوء عاقبة المتفلسفين في ظل سيطرة الكنيسة - مصير برونو جيوردانو الذي لقي الموت حرقاً في روما.

وعادت الفلسفة لتثبث مواقفها بعد أن استقلت عن الدين باعتبارها حاضنة المنطق العقلي التجريبي،



لودفيغ فيتجنشتاين (1898-1951)



يورغن هومر (مولود في 1926)



كارل ماركس (1818-1883)



فريدريش إيمانويل كان (1724-1804)



فريدريش شلنجر (1800-1844)



أرتور شوبنهاور (1788-1860)

شلنجر وفريدريش شلنجر في احتجاجاتهم على النهضة وروحها، وبلغ ذلك الذروة في اتهامهم للحدثة، ذلك الاتهام السالف الذكر بشطير العقل عن طريق الفيزياء الرياضية: إنها ساعة العدمة التي وصفها نيتشه وحاول تجاوزها على طريقته. لكن، إذا أعذنا التفكير في القضية القائلة بضرورة استحداث ميتولوجيا جديدة تبين لنا أنه عندما نفتقد الله أو أي فكرة عليا مسوّقة للتمامل والتصرف، ونقص العقل على الجانب التحليلي المستند للعلوم الطبيعية (والذي لا يتضمن قياً معينة) يصبح كل شيء مباحاً. وقد أجابت الفلسفة المعاصرة على اختلاف مذاهبها على هذا الاستنتاج النيتشوي، كل بطريقة الخاصة.

فكانت هناك إجابة الرومانطية المبكرة، وهو ما تحدث عنه هابرماس في آخر كتبه الكبيرة: «الخطاب الفلسفي للحدثة». وكانت هناك إجابة القائلين بموت فكرة الإله، وهم في الأكثر، في فرنسا المعاصرة، ومتأثرون بالداروينية الاجتماعية ونيتشه. ويرى هؤلاء أن اللغة السائدة، والقيم المتوارثة التي لم يعد من الممكن تسويقها بمسوغات ميتولوجية - دنية كما في حقب ما قبل عصر النهضة يمكن أن تكون مثارة للزجاجات وحروب في حالات الخلاف. والتقد الفرنسي الجديد لمركزية اللوغو الذي يمثل دريدا ودولوز وليوتاربا ذكرنا بمواقف كلاخه وشينجر ويومرل السافلية للفاشية. وقد نظر كثير من طلاب الفلسفة إلى النظرية الفرنسية الجديدة باعتبارها الدعوة النجاسة. ويبدو أن الشباب الألمان، بحجة الانفتاح على فرنسا والعالم، يستعيدون تقاليدهم التي قطعها الفاشية، في الركض وراء اللاعقلانية والتقديرية الجذرية لقرائهم الخاص. وربما حداثهم من وراء ذلك أمل غامض بالتحصن من كل آثار القومية، ونزعة طهورية تزداد تظهراً بالمرور بالقرنات الفرنسية المتاحة.

وهكذا فإن أسئلة كاتفي طرحناها تبدو أسئلة فلسفية تقليدية، لكنها لا تلبث أن تتحول تدريجياً إلى مواضيع عملية في الحياتين الاجتماعية والسياسية عندما تغترق مسبقاتها وأشروطها الوعي العام. ولا يبدو أن العلوم الطبيعية، أو الاجتماعية الوصفية، مفيدة في هذا المجال. فالفلسفة فقط يمكنها وبحسود متواضعة تجاوز شطير العقل. لكننا إذا استبدلنا الحجج أو تبادلاتها بتيين لنا أنه ليس من حق أي علم أو تخصص احتكار الحقيقة أو الانفراد بها. وهذا الإدراك يتضمن - كالإيماني في السليبي - أن بدايات الحل تكمن في صيغة اجتماعية ديمقراطية، ويوتوبيا صغرية لكنها مستقرة نسبياً، لكن يمكن بذلك مواجهة خصوم العقلانية الجديدة هذه من الفرنسيين والألمان.

شديد، هي في الحقيقة ابن غير شرعي للفلسفة، أنسا يستجدون ظاهراً بأدانيه منطقي في في الواقع شديدة التشكّر. وهابرماس يسمي هذه العملية: تصفيف العقل (أي قسمته إلى شطرين منفصلين) إذ المراد بذلك الضيق من مجال العقل والتعلق ويفهمها وقصرها على الوظيفة الأدائية التي تحددها العلوم الطبيعية المستوي عليها المنهج الرياضي. وتبدأ هذه العملية بديكارث (في: مقالة في المنهج أو الطريقة) وتقتل لتبلغ ماكس فيربرتراند راسل وجماعة فيينا. وفي ظل هذا التطور الذي لا رجعة فيه، يبدو السؤال عن معنى الحياة باستمرار باعتبار ذكرى لعصور بدائية، أو أزمة عاطفية تجل حل مشكلاتها للإبداع الأدبي الذاتي بحثاً عن الشفاء. وهذه الاستنتاجات يمكن فهمها باعتبارها تخلياً عن قوانين السريان الكونية. ويبدو في هذا المجال كأننا التأسيس الجديد للعقلانية المعاصرة يضع نفسه في تصرف نقاد العقلانية المحدثين. إن هذا الوصف يوفق وموقع الفلسفة المعاصرة يقتضيان أن نساءل: ما العمل؟ لقد سبق لشلنجر ماخرا إعطاء إجابة على ذلك معتمداً أن هناك تناقضاً مضموناً في محاولة تحويل الفلسفة إلى علم مستقل، لكنه من ناحية ثانية لم يرد لها أن تكون مجرد أرضية للنقاش لكل التخصصات كما بدا في النهاية في كلية الفلسفة والتي رافقت إلى حد ما ما سمي بالعلوم الإنسانية. والفلسفة - من وجهة نظره - هي حالة وهي ليست علماً مستقلاً ضمن العلوم الإنسانية. وهي تدعو العلوم للنقاش في معنى وهدف المشروع الداعي للسيطرة العلمية على العالم بدون الوقوع في المرحلة ما قبل التقديرية للتفكير. وما يدهو للتنازل الإقبال المتزايد من جانب علماء الطبيعة على التفلسف. إذ إن ذلك يخرج الفلاسفة من القفص الذهبي للتخصص الفلسفي المنعزل. ويبقى قبل ذلك ويعدده التساؤل عن الوقت المتبقي للبشرية للتخلص من تهدها مصيرياً بتصفيف العقل أو شطيرها - ومن يصل العالم إلى توازن متعلق في المجال الاجتماعي، ويحال الحياة العملية؟ وبعد هذا كله فإن التامل يستطيع أن يتساءل هل السؤال عن ضرورة الفلسفة يبقى له معنى؟ ومن ناحية ثانية: هل تصبح الفلسفة حسيباً تقدم ذات معنى، وهل يملك بذلك مقومات البقاء؟

إن هذه المعرفة تسهل علينا أن نعود فتسلح بفكرة طرحها مجهول في 1797. فقد قال إن الحياة الإنسانية ما ملكت معنى حقيقياً داخل أي إنسان. ولذا فإن علينا أن نجاهد لحلق ميتولوجيا من جديد. وبذلك نتغفل الدائرة حتى الزمن الحاضر. وهذا الموضوع استغرق في السنوات الخمس الأشهر مئات بل آلاف الصفحات، ليس في الكتب المتخصصة فقط بل في الأقسام الثقافية للمصحف الكبير، لكنه شغل أيضاً الرومانسيين الأوائل من مثل

بوتو شتراوس - جائزة بوخنر للعام 1989

الكتاب الأحجية، والناقد القاسي في الثقافة الألمانية، والمرشح الألماني المعاصر

بيتر هوفمايستر

نقل على مسارح برلين حتى الآن.

ويسكن بوتو شتراوس وسط برلين في شارع مملوء بحوانيت ومعارض التحف القديمة. أما منزله، فمخم وحديث وبسيط في الوقت نفسه. فالداخل إليه تلفت انتباهه البساطة المتناهية في الديكور والتأثيث، وتبهّر بصره الجدران البيضاء كأنها هوي متسك للزهد والقداسة.

وشتراوس كاتب غزير الإنتاج، لكنه يكره أن يكون موضوعاً لأي اهتمام عام. فهو خلال اثني عشر عاماً من العمل الإبداعي لم يقبل بإجراء أكثر من 6 مقابلات. وعندما ظهرت الطبعة الثانية من أعماله بالإسبانية بدا مستعداً لإجراء مقابلة بعد صمت استمر أربعة أعوام وذلك مع جريدة الباييس الإسبانية. لكنه اشترط أن لا يكون هناك تسجيل أو تصوير بل أن يستعمل في تسجيل المقابلة القلم فقط.

ويقبل شتراوس أقوال النقاد في تقييمه باعتباره مراقباً دقيقاً يتبع التقاليد والعادات بنقد قاسٍ، ورؤية كاشفة. ونقده للثقافة المعاصرة بارد وغير متسامح في كشف بؤسها، كأنها هويراقبها من ثقب الباب. وإذا لم نعتبر القارئ لأعمال شتراوس مخدوعاً، فإنه يمكن اعتباره فيلسوفاً نقدياً للثقافة التكنولوجية المعاصرة. وقد استطاع بحساسيته الفائقة أن يصور المكننة المتصاعدة وأثارها في مراكمة معارفنا كنتيجة لسيطرة الكمبيوتر في حياتنا، وفي مجالاتنا الفكرية وفي مجال افتتاح وسائل جديدة للتعبير والإدراك قادرة على «إعادتنا إلى ذاكرتنا». ويقترن ذلك بعملية أخرى هي اقتلاع جذور وعينا بشكل يؤدي إلى ضمور وسائل تلقينا السلبية، ويتجلى ذلك بازدياد عجزنا عن إنتاج الأفكار والرغبات والذكريات.

ولقد انقضت خمس سنوات منذ نشر روايته «أزواج ومارة»

يعتبر بوتو شتراوس في نطاق الثقافة الألمانية المعاصرة أكثر الأصوات الشابّة نقدية بين النقاد والكتاب المسرحيين الألمان، وفي العام الماضي كُرم بمنحه أعلى جوائز ولايته الأدبية قيمة، جائزة جورج بوخنر، على أعماله الإبداعية كلها. وقد رفض بوتو شتراوس استلام الجائزة شخصياً. كما كان متوقعاً، شأنه في ذلك شأن بيتر هاندكه الكاتب المعجزة الآخر في الأدب الألماني.

والمعروف عن شتراوس عدم ميله لإجراء المقابلات، والمظهر في المناسبات العامة. وقد صعد صعوداً مذهشاً وسريعاً في البيئة الثقافية الألمانية، بحيث تحول إلى أبرز ممثلي الثقافة الأدبية الألمانية في الثمانينات. وكان قد بدأ بكتابة أطروحة للدكتوراه عن علاقة توماس مان بالمسرح، ولكنه تركها غير مكتملة لينصرف للعمل مستشاراً فنياً لبيتر شتاين بمسرحه ببرلين، وليستقل بعد ذلك بعمله الإبداعي. كان ذلك عام 1974، عندما بدأ بنشر قصصه ومسرحياته فكتب سبع روايات ثم كتب سبع مسرحيات. أما الروايات فكانت: أخت مارلينه، نظرية التهديد، الإهداء، أزواج ومارة، الإشاعة، المريض بالوهم، والشاب. ومن مسرحياته: ثلاثية اللقاء، وذكرى واحد كان ضيفاً ليوم واحد. كما أنه نشر دواوين شعرية.

وفي منتصف الثمانينات توقف عن الكتابة الثرية بعض الوقت لينصرف إلى كتابة الشعر، ثم عاد ليكتب كالسابق روايات تارةً ومسرحيات طوراً، فنشر عملاً ثرياً لاقى نجاحاً معتبراً بعنوان: لا أحد بعد الآن. ثم نشر ثلاث مسرحيات أخرجت تباعاً على المسارح الأوروبية الكبرى. أما المسرحية المسماة «الأبواب السبعة» فقد أخرجت بميونخ وستوكهولم، ومثلت مسرحية «الزائر» بميونخ وليفينا، في حين ما تزال مسرحية «الزمن والغرفة»



«رجل بدون صفات» قبل كتابة عمله المعروف: «الشاب» مباشرة عام 1984. ويقول شتراوس إنه لم يرد أن يكون كاتباً بل ممثلاً ولذلك لا يعتبر نفسه قصاصاً. فهو لم يكتب أبداً بصيغة الماضي. إنه كاتب حاضر، يستطيع أن يراقب، ولذلك يكتب دائماً في حضور. وما يدفعه للكتابة ليس البحث عن ذاته بل حاجته لتعريف العالم وإدراكه. أما صياغته الأسلوبية فمرهفة وسامية، فهو لا يعتبر اللغة مستوعباً أو أداة فقط بل هي إمكانية تعبيرية تسخر قدراتها وتحدد مجال حركته. فاللغة هي التي تهيب الكاتب فرديته بل وهويته. ولذا تلعب قضايا الوضع والنقل والترجمة دوراً مهماً في تفكيره ونقاشاته، إذ أن تجربته مع ترجمات أعماله إلى لغات أخرى لم تكن مشجعة على الإطلاق.

يحرص شتراوس في أعماله الدرامية والثريّة التي تترجم إلى لغات أخرى على بقاء التأميلية والحساسية المرهقة التي يرى أنها تميز أسلوبه الكتابي وإدراكه للعالم. وهذا ما نوهت به لجنة جائزة بوشترام في تقريرها عن أسباب منحه إياها. وفي إجابته على تقرير اللجنة التي قرئت بالنيابة يتحدث شتراوس عن معنى الشاعر ودوره في الساحة الأدبية المعاصرة. ويصفه بأنه هو «الصوت الضعيف في المغارة تحت أنقاض الضمير». إنه يقف على حافة هذا الهازل الذي يفري بفخائه أولئك الذين يريدون الذهاب بعيداً في الزمان. وبسبب كثرة وسائل الاتصال بالذات، يجد نفسه وحده مسؤولاً عما لا يمكن إصباله، عن التواصل المقطوع، تلك المرحلة الممتعة - فيضغ المحدودية الشعرية في مواجهة القول غير المحدود.

ويعتبر شتراوس المسرح الدائرة المفضلة في مساعيه لتجاوز الثريّة القتالة، وآثار شلل الوعي أو انحطاطه. وهو في هذا الصدد يقدم المسرح على السينما. فهو يمس كما يقول أن المسرح عمل في يبدو بمثابة الأسطورة أو الملحمة التي تدن بوجودها لأولئك المبعوثين الذين يحققون كل يوم من جديد عمليات التواصل والاكتمال وعندما يمكن إنجاز ذلك وعندما يستطيع الكاتب الدرامي أن يفهم كيف يمكن من خلال الممثل تقريب الناس جداً، بحيث يكتب المسرح جمالية فائقة، وترتقي اللحظات الحاضرة إلى ذروة من الكمال يصعب تصورها. ●

وأصبح موقفه أكثر تعاملاً وهدوءاً. فهو لم يعد يسجل اللحظات السلبية فقط. فالطريقة الوصفية التي تميز روايته السالفة الذكر هي بمثابة القبة التي تظلل نظريته ورؤيته النقدية. وما عاد يقتصر في إدراكه للعالم الجديد على المبادئ النقدية النافية. هو يتذكر أنه في طفولته وشبابه كانت إمكانياته الاستيعابية متأثرة بالصورة في التلفزيون وليس بالكلمة المكتوبة. وهو ما يزال يتحسر على ضياع القانون التربوي الذي استمتع به جيل والده، بينما أضاعه جيله هو.

ويملك بوشتراموس حاسة متفوقة تقارب الحدس في إدراك الأخطار التي قال عنها بودريلار إنها «حقبة المخادعة والتزوير» وربما كانت وجوه النعوض التي تسحر القلب وتسيطر عليه واحداً من هذه الأخطار. وهو يرى أنه من التفاهة بمكان الحديث عن تناقض الحب / الكراهية. فالقرب والبعد عنده يشترط أحدهما الآخر ويحدده، ويعني ذلك حدوث الأمرين في اللحظة نفسها لأن تلك اللحظة هي عملية متكاملة تشمل الملتقط والمسحوب في الوقت نفسه. ويحدث ذلك بالضبط عندما يدنو المرء إلى حد ما من اعتاب العاطفة المشبوبة. فالتناقض عنده أكثر حقيقة من التناقض.

وينسب لشتراوس قوله: «إن الهوية التي يبحث عنها الإنسان، لا توجد في أي مكان». فهو لا يدرك ذاته باعتباره هوبل يُعرف نفسه باعتباره كثرة. فنحن أفراد من الناحية الفيزيائية فقط، أما في الحقيقة فإننا نجميع من جزئيات المادة. فالهوية الخاصة سواء أكانت مفهومة كفكرة أو كحالة مرضية لا تنتم في شيء. ذلك أن الشخص ليس غير قناع والأقنعة كثيرة. ما يجمع أكثر الإمكانات التي تظل للأفراد في المجتمع الجاهري هذا. ولا شأن لهذه المسألة بقضية الهوية.

وشتراوس ليس كاتباً معترفاً بالمعنى الأكاديمي لذلك. بل هو قارئ كبير. فهو يقفز في القراءة من بورغيس إلى كافكا أو فوكس. وقبل سنوات سحرته كتابات أودونوبلا نشو وليفني شتراوس النظرية فأقبل عليها بنهم. وقبل وقت قصير أقبل على قراءة التأملات الأدبية لهرمان بروخ وروبرت موزيل، وهو يعترف بأنه قرأ رواية موزيل المعروفة

التشويه المضاعف

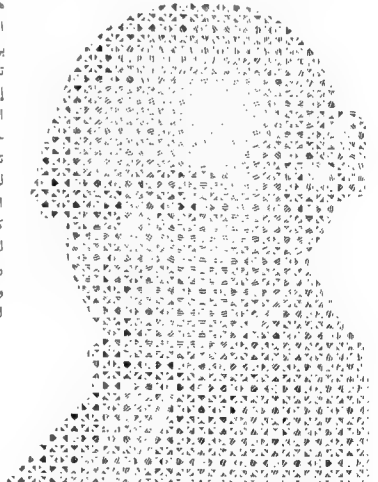
واقع ومشكلات التعريب عن الألمانية

عبد عبيد

اللغة المستبعدة

إنّ من يلقي نظرة على خريطة تعليم اللغات الأجنبية في مدارس الوطن العربي وجامعاته يجد أنّ اللغة الألمانية لا تشغل في تلك الخريطة أكثر من حيز محدود جدّاً. فقد استقرّ ذلك التعليم في معظم الأقطار العربية على لغتين أجنبيتين هما: الانكليزية والفرنسية، وذلك لاعتبارات كثيرة، بعضها وجيه، وبعضها الآخر غير وجيه إطلاقاً. وفي مقدّمة الأسباب الوجيه، التي استدعت تكريس هيمنة اللغة الانكليزية أولاً والفرنسية ثانياً على تعليم اللغات الأجنبية في الوطن العربي سبب عملي أو براغماتي، يتمثل في أنّ الانكليزية (والفرنسية بدرجة أقل) تشكّل لغة التعامل والتداول العالية، وأنّ البشرية بحاجة إلى لغة من هذا النوع، كي يتفاهم بواسطتها الناس على اختلاف ألسنتهم وثقافتهم، فيتجاوزوا، ولو بصورة جزئية، تلك الحواجز اللغوية والثقافية الهائلة، التي تولّدت عن «البابلية» التي تسود العالم منذ آلاف السنين. لكنّ اقتصار تعليم اللغات الأجنبية في الوطن العربي على اللغتين أنقضى الذكر أدى إلى إغفال تعليم لغات أجنبية كثيرة، ونخصّ بالذكر منها مجموعتين: الأولى هي مجموعة لغات الشعوب المجاورة، التي تشدّها إلى الوطن العربي روابط التاريخ والحضارة والمصير المشترك، كالفارسية والتركية والأردو والسواحلي والأندونيسية وغيرها من لغات شعوب العالم الإسلامي والشعوب الأفرو

تطلق على ألمانيا تسمية «بلاد الشعراء والمفكرين». فقد أنتجت فلاسفة عظاماً، من أمثال كانت وهيغل وماركس ونيتشة، وأغنت الأدب العالمي بأدباء كبار من أمثال غوته وشيللر وتوماس مان وريخت، وأعطت العالم رواداً في علمي النفس والاجتماع، من أمثال فرويد وإدلر ويونغ وفير. وبذلك قدّمت ألمانيا إسهامات بارزة في تطور الثقافة الإنسانية. ترى ماذا وصل إلينا، نحن العرب، من فكر الألمان وأدبهم؟ والأهم من ذلك في أية صورة وصل ذلك إلينا؟ هل نقل إلى العربية بصورة آمنة وموثوقة، أم بصورة مشوهة وعشوائية؟



وأدورنو، إلى آخر تلك القائمة من الفلاسفة الألمان، ولا عن ترجمات المؤلفات علماء نفس من أمثال فرويد ووينغ وأدلر، أو علماء اجتماع من أمثال ماكس فيبر ونيكلاس لوهمان ويورغن هابرماس، أو أدباء من أمثال لينغ وغوته وشيللر وتوماس مان وبريخت ويستر فايس، وغيرهم من الروائيين والشعراء وكتاب الدراما الألمان ممن ضمنوا لأنفسهم مكاناً مرموقاً في تاريخ الأدب العالمي.

حركة الترجمة

ولعل أسطع دليل على صعوبة الاستغناء عن التفاعل مع الثقافة الألمانية من خلال الترجمة هو ذلك العدد الذي لا يستهان به من الأعمال الفكرية والأدبية والعلمية، التي نقلت إلى العربية منذ أن بدأت الاتصالات الثقافية بين العرب والألمان في مطلع هذا القرن حتى اليوم، ولكن حركة الترجمة هذه تعاني من مشكلات تحد من جدواها وفاعليتها. وفي مقدمة تلك المشكلات تأتي اعتبارية حركة الترجمة وعدم منهجيتها، وذلك كنتيجة طبيعية لخصوصها لأذواق وأمزجة بعض المترجمين الذين لا يقدرون الحاجات الثقافية للمجتمع العربي بصورة سليمة من جهة ولتقديرات ناشرين يضعون مصالحهم التجارية فوق أية اعتبارات أخرى من جهة ثانية. وهكذا حرم القارئ العربي من فرصة تلقي كتابات مفكرين وأدباء على درجة كبيرة من الأهمية، بينما أقحمت على الساحة الثقافية العربية مؤلفات يُشكّ في قيمتها الفكرية أو الفنية، مثل كتاب «كفاحي» لهتلر، وبعض المؤلفات الجنسية المنسوبة زوراً إلى مؤسس علم التحليل النفسي سيغموند فرويد. ولعلّ أفضل مثال على المشاوية المتطرفة، التي تتسم بها حركة تعريب الأعمال الفكرية والأدبية الألمانية، هو الفيلسوف والشاعر الألماني نيتشه، الذي يتمتع بشهرة واسعة في الوطن العربي، وذلك في الوقت الذي اقتصرَت ترجمة أعماله إلى العربية حتى منتصف الثمانينات على كتاب «هكذا تكلم زرادشت»، إلى أن عُرِب مؤخراً اثنتان

أسبوعية. أما المجموعة الثانية فتضم لغات أوروبية أساسية، كالإسبانية، والروسية، والإيطالية، والبرتغالية، واليونانية والسويدية وغيرها من اللغات الأوروبية الهامة، سواء من ناحية عدد متكلميها، أم من حيث المكانة الاقتصادية والسياسية والثقافية التي تتمتع بها الشعوب الناطقة بتلك اللغات في عالم اليوم. وقد كانت الألمانية، وهي لغة الأمم لما يربو على مئة مليون أوروبي، إحدى لغات المجموعة الثانية، التي أدت السياسات التربوية المتبعة في الأقطار العربية إلى استبعادها بصورة كلية أو شبه كلية من خريطة تعليم اللغات الأجنبية. أترانا، نحن العرب، في غنى عن اللغة الألمانية إلى هذا الحد؟ أولاً تستطيع هذه اللغة أن تلبى شيئاً من حاجتنا الثقافية وغير الثقافية؟ وهل تكفي لغة تداول عالمية لسد تلك الحاجات كلها؟

ثروة ثقافية

لا جدال في أنّ لغة كهذه قد تغني عن اللغات الأجنبية الأخرى في حالات ومجالات عديدة، ولكن ليس في كلّ الحالات، ولا في جميع المجالات. فقد تغني الإنكليزية عن الألمانية، وإن يكن بصورة جزئية، في مجالات التجارة والسياحة والدبلوماسية، ولكنها لا تغني عنها بأية حال في ميادين أخرى، كالإعلام والدراسة والثقافة. ولعلّ أبرز ميدان لا يمكن أن تغني فيه لغة عالمية الانتشار كالإنكليزية عن لغة ذات انتشار إقليمي فقط كالألمانية هو ميدان الترجمة. فاللغة الألمانية تحوي على صعيد الفكر والأدب والعلوم كنوزاً ثقافية لا غنى عنها لأية ثقافة حديثة، ولا بد بالتالي من أن يشكل نقلها إلى العربية إثراء كبيراً للثقافة العربية. فما من ثقافة حديثة يمكن أن تستغني عن ترجمات المؤلفات فلاسفة كبار، من أمثال كانت وهيجل ونيتشه وماركس وشوبنهاور وهايديجر ولوكاش ويلوخ وهوركهايمر

الألماني الكبير هيجل، الذي يشهد الوطن العربي منذ سنوات ما يشبه «موجة» من ترجمة مؤلفاته إلى العربية. فقد كانت حصّة الأسد في تعريب تلك المؤلفات من نصيب مترجمين هما: الدكتور عبد الفتاح إمام والأستاذ جورج طرابيشي. فقد ترجم الأول، الذي يشرف على إصدار «المكتبة الميخيلية»، عدداً من أعمال هيجل الهامة، إنهما عن الإنكليزية. أمّا جورج طرابيشي، الذي أنصبت جهوده الترجمة على فلسفة الجبال (الاستطيقا) الميخيلية، فقد أنجز ما ترجمه من أعمال هيجل عن الفرنسية. وتنطبق هذه الملاحظة أيضاً على تعريب مؤلفات فيلسوف كبير آخر، هو كانت. وفي حالته كانت حصّة الأسد من نصيب المترجم أحمد الشيباني، الذي عرّب كتابي كانت الهامين «نقد العقل المجرد» و«نقد العقل العملي» عن الإنكليزية. إن قائمة المفكرين والأدباء الألمان الذين لم تنقل مؤلفاتهم إلى العربية عن لغتها الأصلية بل عن لغات وسيطة هي قائمة طويلة، نجد فيها، إضافة إلى الفلاسفة الثلاثة الذين ذكرناهم، علماء النفس فرويد ويونغ وأدلر، وعالم الاجتماع ماكس فيسر، وأقطاب مدرسة فرانكفورت الفلسفية، والأدباء غوته وشيللر وآخرين عن وصلت أعمالهم إلى القارئ العربي مترجمة عن لغات وسيطة.

الريح والخسارة

ولربّ قائل: أوليس المهمّ هو أن تعرّب تلك المؤلفات الفكرية والأعمال الأدبية، سيّان، تمّ ذلك عن لغة المصدر الأصلية أم عن لغات وسيطة؟ أليست النتيجة واحدة في الحالتين؟ لا جدال في أنّ تعريب المؤلفات والأعمال الألفة الذكر عن لغات وسيطة أفضل بكثير من عدم تعريبها مطلقاً، وأنّ وصول تلك المؤلفات والأعمال إلينا وقد خلق بها بعض الضرر، أحبّ إلينا من ألاّ تصل إلينا البتة، خاصّة وأنّ الترجمة عن لغات وسيطة كانت الخيار المتوقّر الوحيد في كثير من الحالات. فلوم يقم أحمد الشيباني في عام 1966 بتعريب «نقد العقل المجرد» و«نقد العقل

من مؤلفاته هما: «المأساة في العصر المأساوي الإغريقي» و«أصل الأخلاق وفصلها»، بعد أن يترّأ بتراً تعسفياً من مؤلفي نيتشه الأصليين. وما جرى لنيتشه ليس استثناء أو حالة فردية بل هو القاعدة، ويصالح لأن يؤخذ كمثال نموذجي على واقع ترجمة الأعمال الفكرية والأدبية الألمانية إلى اللغة العربية.

لغات وسيطة

أمّا المشكلة الثانية، التي تعاني منها حركة الترجمة، فتتمثّل في أنّ القسم الأعظم من الأعمال والمؤلفات الألمانية المعرّبة لم ينقل عن لغته الأصلية مباشرة، بل عن لغات وسيطة، وعن الإنكليزية والفرنسية تحديداً. والأمثلة على ذلك كثيرة، بحيث لا يتسع المجال لإيرادها جميعاً. فأعمال نيتشه الثلاثة، التي أشرنا إليها آنفاً، قد ترجمت كلّها عن لغة وسيطة هي الفرنسية، ولم يترجم أي منها عن الألمانية. والشيء نفسه يمكن أن يقال عن الفيلسوف



ولكن هذا لا يعني مطلقاً أنَّ الخسارة التي مُنبت بها تلك المؤلفات غير كبيرة. فهذه الأعمال تكون على أية حال أكثر تعرّضاً للتشويه المضموني من تلك التي تعرّب عن لغتها الأصلية مباشرة. كما لا يجوز أن يغيب عن بالنا أنَّ المؤلفات الفكرية، وحتى العلمية، تتطوي بدورها على لحظات وجوانب أسلوبية وشكلية، تجعل بعضها يقترب لناحية أناته الأسلوبية من الآثار الأدبية. لتتذكر الجوانب الأسلوبية في كتابات مؤسس التحليل النفسي سيغموند فرويد، التي دفعت المهتمين بأنافة المؤلفات العلمية إلى إحداث جائزة تُعرف بجائزة سيغموند فرويد للنشر العلمي. إنَّ هذه الجوانب الأسلوبية والشكلية تكون أشدَّ عرضة للضياع إذا عُرّب العمل الفكري عن لغة وسيطة. ولهذا نؤكد أنَّ الخسارة التي معنى بها هذا العمل ليست مضمونية أو معنوية فحسب، بل هي خسارة أسلوبية وشكلية في الوقت نفسه. وهذا ما جرى بالفعل لأكثر المؤلفات الفكرية الألمانية التي عُرِّبت عن لغات وسيطة، ولهذا يمكننا القول بوجه عام، إنَّ ترجماتها العربية غير متعادلة مضموناً وشكلاً مع الأعمال الفكرية الأصلية، وبالتالي لا يجوز الوثوق بها والأطمئنان إليها.

المقارنة هي البرهان

إننا نقول ذلك من قبيل تقرير حقيقة موجودة وواقع قائم، لا رغبة في التقليل من قيمة أو أهمية ما أنجزه بعض المترجمين. فنحن ننحي احتراماً وتقديراً لجهود كلِّ مترجم ينقل إلى لغة الضاد عملاً فكرياً أو أدبياً أو علمياً يثري الثقافة العربية، ويتنفع به المجتمع العربي سواء أنجز هذا المترجم ترجمته عن لغة المصدر الأصلية أم عن لغة وسيطة. ولكنَّ الأمانة العلمية تقتضي أن نقرر حقيقة موضوعية، ألا وهي أنَّ القسم الأعظم من (ولا نقول كلَّ) الأعمال والمؤلفات الفكرية والأدبية الألمانية التي نُقلت عن لغات وسيطة، مشوّه إلى هذا الحدِّ أو ذاك، على الصعيدين المضموني والأسلوبي، وبالتالي فإنَّ الاطمئنان إليه غير

العملي» عن الانكليزية لكان على دارسي ومحيي فلسفة كانت في الوطن العربي أن ينتظروا حتى عام 1988 كي يتمكنوا من قراءة «نقد العقل المحض» معرباً عن الألمانية من قبل الدكتور موسى وهبه. والشئ نفسه يمكن أن يقال بالنسبة لمؤلفات هيجل ونيتشة وماركس ويونغ وغيرهم من المفكرين والأدباء الألمان التي وردت إلينا عبر السوابين: الإنكليزية والفرنسية. إلّا أنه لا يجوز أن يغيب عن أذهاننا اللحظة واحدة ما تحمله الترجمة عن لغة وسيطة من مخاطر بالنسبة للأثر المترجم، أدبياً كان أم فكرياً. فهي تُجرّ على الأثر الأدبي كارثة جمالية في أكثر الحالات، حيث تعرّضه «للخيانة»، أي للتشويه، مرّتين: مرّة عند نقله عن لغته الأصلية إلى اللغة الوسيطة، ومرّة أخرى عند ترجمته عن تلك اللغة إلى العربية. بهذه الطريقة تتضاعف الخسارة الجمالية الأسلوبية، ومعها الخسارة المعنوية، التي تلحق بالآثار الأدبية، مما قد يحول عملاً ذا مستوى عالي إلى عمل من الدرجة الثالثة. والأمثلة على ذلك كثيرة، نذكر منها مسرحية غوته العظيمة «فاوست»، ورائعة شيلر «فلهلم تل»، ورواية هاينريش مان «الملاك الأزرق»، ومسرحية بريخت «حياة غاليليه»... فما من عربي قرأ هذه الروائع في ترجماتها العربية إلّا وتساءل: هل استحقَّ كتابها ومبدعوها تلك الشهرة الواسعة، والمكانة المرموقة في الأدب العالمي؟ فالقارئ العربي يعتقد حقاً أنه يقرأ أعمالاً أدبية لغوته وشيلر وهاينريش مان وبريخت، وقلَّ أن يخبط بباله أنَّ هذه الأعمال المنسوبة إلى أولئك الأدباء، هي في الواقع من صنع مترجمين قاموا بتعريبها عن لغات وسيطة، فتضاعفت الخسارة الأسلوبية والمعنوية التي تعرّضت لها، ولم يعد يربطها بالآثار الأدبية الأصلية غير خيوط واهية.

أمّا الأعمال الفكرية الألمانية التي نُقلت إلى العربية عن لغات وسيطة، فقد تكون الخسارة التي لحقت بها أقلَّ فداحة من تلك التي لحقت بالآثار الأدبية، وذلك لأنَّ الجانب الأبرز في الأعمال الفكرية هو المضمون أو المعنى.

بعض المترجمات

من هذا الاستعراض السريع لواقع حركة تعريب الأعمال الفكرية والأدبية الألمانية نستنتج:

- أنَّ حركة التعريب عن الألمانية لم تزل حركة هزيلة وعاجزة عن تلبية حاجة المجتمع العربي إلى استيعاب ما تحتضنه اللغة الألمانية من ثروات فكرية وأدبية وعلمية ضخمة.

- أنَّ حركة تعريب الأعمال الفكرية والأدبية الألمانية لا تخضع لاستراتيجية أو خطة تنطلق من الحاجات الثقافية للمجتمع العربي، بقدر ما تنطلق من ذوق المترجم ومزاجه، أو من مصلحة الناشر التجارية.

- أنَّ معظم ما وصل إلينا، نحن العرب، حتى اليوم من أعمال ومؤلفات فكرية وأدبية ألمانية لم يصل إلينا مترجماً عن لغة المصدر الأصلية، بل عن لغات وسيطة، مما عرَّضه لتشويه مضاعف، وجعل اعتماده أو الوثوق به أمراً غير جائز.

وبعد: فإنَّ هذا الاستقبال العشوائي المشوَّه للأعمال الفكرية والأدبية الألمانية لا يسيء إلى الثقافة المرسل، أي الألمانية، بقدر ما يسيء إلى الثقافة العربية نفسها، بعد أن تحوَّلت تلك الأعمال والمؤلفات إلى جزء من هذه الثقافة، وذلك بمجرد نقلها إلى العربية. من هنا فإنَّ تصحيح هذا الوضع يمثل خدمة جليلة تؤدي للثقافة العربية باعتبارها المستفيد الأول من نقل تلك الثروة الثقافية الهامة إلى لغتها. ومن البديهي أنَّ تصحيح أي وضع شاذ يبدأ بتوجيه النقد إليه، وإظهار أوجه الشذوذ فيه. وإذا صحت المقولة القائلة إنَّ الترجمة قد كانت في كلِّ المراحل التاريخية عاملاً أساسياً من عوامل النهضة الاجتماعية والثقافية، فإنَّ التهاون في شؤون الترجمة يصحح تهاوناً في قضايا المجتمع العربي والثقافة العربية. ترى ألم يحن الوقت كي نضع حدّاً لكل هذا التهاون؟

جائز. ولعلَّ أقرب وأسهل وسيلة للتنبُّت من صحة ما ذهبنا إليه، هو أن يقوم القارئ (أجاد الألمانية أم لا) بمقارنة بسيطة بين ترجمتين عربيتين لمؤلف واحد: ترجمة أنجزت عن لغة وسيطة، وأخرى عُتت عن لغة المصدر الأصلية. واقتراح أن تنصَّب المقارنة على صفحات قليلة من كتاب «نقد العقل المجرد» في ترجمة أحمد الشيباني، وما يقابلها في كتاب «نقد العقل المحض» لمترجمه الدكتور موسى وهبه. فهما ترجمتان مختلفتان لكتاب واحد هو «Kritik der reinen Vernunft» لعسانوئيل كانت، مع fark أنَّ الترجمة الثانية قد أنجزت عن الألمانية مباشرة. والفرق بين التريمتين واضح حتى من خلال عنوان الكتاب «فالمجرد» (abstrakt) شيء، و«المحض» (rein) شيء، آخر. كما أَدْعُو القارئ العربي لأن يقارن بين صفحات قليلة من التريمت العربية لمؤلفات فريد، التي قام بها جورج طرايشي عن الفرنسية، وما يقابلها في التريمت التي أنجزها مصطفى صفوان أبو بولي ياسين عن الألمانية. ومع أنَّ مقارنة من هذا النوع تمثِّل أبسط أشكال نقد الترجمة، فإنها كافية لإظهار ما جرَّبه الترجمة عن لغات وسيطة من أضرار على المؤلفات المترجمة.



عمرئيل كانت (1724-1804)

في الترجمة وحوار الثقافات

اشتغل المختصون في ألمانيا الاتحادية منذ سنوات بالبحث في «الدور الثقافي للترجمة»، وكان الدافع إنشاء مؤسستين للترجمة كبيرتين، هما: الهيئة الأوروبية للمترجمين بمدينة سترلين الواقعة في ولاية «شمال الراين - فستفاليا» وذلك في عام 1985، ثم قسم ترجمة الآداب الذي فتح بجامعة دوسلدورف في ربيع 1988. وبدأ المختصون في العالم العربي منذ عهد قريب يهتمون بهذا الموضوع كذلك. فقد أقيم بمدينة الحمامات التونسية في صيف 1988 «الملتقى الدولي للترجمة وحوار الثقافات» وكان موضوع اللقاء: «موقع الثقافة العربية الحديثة من الثقافات في العالم وما يمكن ان تضفيه إلى التراث الثقافي الانساني». وأردنا هنا أن نأتي بمقال لمحمد بنيس، وبآخر هارتموت فاندريش، وقد أعجبنا هذا المقال بصورة خاصة لما فيه من مقابلة حسنة بين سويسرا الناطقة بالألمانية والدول العربية في استعمال الفصحى والملهجات.

من كلمة محمد بنيس

... هناك إشكاليات رئيسة تخصّ ترجمة الشعر الإنساني، أولاً قديمة، وهي المتعلقة بإمكانية أو عدم إمكانية ترجمة الشعر، وثانيها حديثة، وتتصل بفساغية ترجمة الشعر ضمن المعطيات الحضارية الراهنة للتواصل الإنساني والحوار بين الشعوب والثقافات، وثالثها تتناول مسألة الشعر من خلال الفساغية الشعرية وحدها. وهذه الإشكالية الثالثة تمسّ الشعر العربي الحديث (والقديم حتّى)، ولها أعطي أسبقية التناول.

الشعر عتبة حوار بين الواقع والمخيّل لدى الشعوب والحضارات. هذا قانون عام. وعندما اجتاز الشعراء العرب الحديثون (ولكيوت القدماء ضمن حدودهم أو لاجتيازهم قضايًا تغري باتباع دوران المناء) كان الاجتياز من قولهم الشعري إلى قول آخر عددًا بالشعر الأوروبي والأميركي الشمالي، دون الشعر الأميركي الجنوبي أو الشعر الآسيوي. وهجرة الشعر الأوروبي والأميركي إلى الشعر العربي الحديث أصبحت شرعية وضرورية لأن أوروبا وأمريكا مثالان النموذج العسكري والصناعي، فضلاً عن الاجتماعي والسياسي. وقد جسّد هذا النموذج طموح الخدافة وسارها. أي أن فعل اجتياز العتبة تم عن طريق عنصر شعري، هو التقدم في الاختراعات والاقتصاد والسياسة والمجتمع. والمسألة المطروحة على الشعر

العربي الحديث: هي كيف يمكن ان يهاجر هو الآخر إلى جهات ولفات أخرى في العالم؟ ليس السؤال غريباً. إن بلوغ أوروبا وأميركا إلى الشعرين الصيني والياباني كنموذج فقط تحقق عن طريق السياسة والاقتصاد، لا عن طريق الفساغية الشعرية بمفردها. لقد أنجزت الآن، بصيغ منها ما هو واضح ومنها ما هو ملتبس، ترجمات هاجرت نأذج شعرية عربية حديثة من خلالها إلى لغات وتقاليد شعرية أخرى، وقد ساهمت وقائع محددة، غير شعرية في الاقدام على ذلك. ولكنّ المترسّخ في العلائق يظلّ متحكماً في استرسال اغتراب فعل التحديث الشعري عبر العالم العربي الذي يستبد به التقليد، وفي استرسال قيام مصاعب الهجرة خارج العالم العربي الذي لم يتغيّر بعد لما يكفي في التداخل الثقافي. وهذا المعطى العام يعين لنا إشكالية نوعية لترجمة الشعر العربي الحديث.

نتنقل إلى الإشكالية الشاملة لترجمة الشعر في جميع حالاته. يثبت لسان العرب أن الترجمان هو المفسر، وترجمة الكلام تفسيره بلسان آخر. أمّا في الفرنسية مثلاً فالترجمة ذات حوض دلالي موسع، «منها النقل والتأويل والتفسير والتعبير. هذه جملة من المعاني المحصورة التي تفيد اتساع الحوض الدلالي أساساً.

ماهي ترجمة الشعر إذن؟ أهو تفسير، أم نقل، أم تأويل، أم تعبير؟ وبأي من هذه المعاني يكون الشعر عتبة حوار؟ إنّه السؤال التاريخي الذي طرح مع ابتداء تاريخ ترجمة الشعر من اللغات القديمة إلى الحديثة ومن لغة أوروبية إلى



تثبت أنّ للترجمة فاعليتها، مهما ظلت مهذّدة، وإنّ ما يقع مع الترجمة هو ما يمكن أن يقع عند قراءة الشعر في لغته الأصلية. ولربّما كنت قريباً من الحضارات الأخرى عن طريق الشعر أكثر مما أنا قريب منها عن طريق غيره. تفيدنا إحصائيات ودراسات أنّ الشعر لم يعد مقروءاً في بعض البلدان الأوروبية وغير الأوروبية، بفعل ما انجزته الرواية، أو بفعل سيادة وسائل الاتصال السمعية - البصرية، حيث أصبح الشعر بوضعيته اللغوية، وانتقاله من حقل الاستهلاك إلى حقل التجربة، غير مرغوب فيه بكل بساطة. على هذا التحيز برز لنا التعامل مع الشعر في أوروبا على الأقل. إنه خطاب يؤول إلى الاندثار. وإذا كانت تلك وضعيته في لغات أوروبا فكيف يمكن الإقدام على ترجمته إليها من لغات أخرى، ومنها العربية؟ هذه حجة ثانية لا يمكن استصغارها. إن الخطاب الشعري في أوروبا يعرف انحساراً بالجمال، ونموذج روسيا في الإقبال اليومي على الشعر، بالروسية وترجمها إليها، بعيد عن أن يكون ممعاً عبر أقطار أوروبية أخرى. إنّنا مهما استسلمنا لمشهد النشر والقراءة في أوروبا، وعملية الاستبعاد التي تمارس على الشعر أوباريسا الشعر ذاته، فإنّ ما علينا الانتباه إليه هو أنّ إنتاج الشعر يتوقف في هذه الناحية من العالم، بل أنّه لن يتوقف في القرون القريبة القادمة على الأقل. هناك أيضاً وضع مخالف في آسيا وإفريقيا وأمريكا. مع ذلك نحن بعيدون عن الاهتمام بفرضية الحتميات، بمعنى أنّ ترجمة الشعر العربي الحديث إلى اللغات الأوروبية لا يؤدي فوراً وحتماً إلى مصير مشابه لمصير الشعر الأوروبي. وترجمة بعض المختبئات الشعرية العربية إلى الفرنسية تثبت ذلك. أمّا غير أوروبا، بل حتى روسيا، فقد كانت فيها ترجمات الشعر العربي الحديث تتأخّر متأخّرة، رغم أنّ بعض الترجمات ألغت الشعر لصالح الأيديولوجيا. هذه الإشكاليات الثلاث يصاحب فيها الشعر العربي وضعية الشعر الإنساني، لافرق بين قريبه وبعيده. لقد أعطتنا الثقافة الحديثة، منذ النهضة الأوروبية فرضية أنّ الإبدالات الشعرية تفعل فيها الترجمة. وناخبارنا للتجارب الفردية والجماعية في العصر الحديث يبدوننا فعل الترجمة جلياً إلى جانب عوامل أخرى. ترجمة الشعر إلى لغة من اللغات أثمرت تحف خطوطه على جسد شعر هذه اللغة. إنّ كلّاً من الشعر الصيني والفارسي والعربي ترك

أخرى أوروبية أيضاً. لم يكن القدماء يترجمون الشعر، في آسيا والشرق الأوسط وأوروبا. مع مطالع النهضة في أوروبا، انتشرت القولة الإيطالية القائلة بخيانة الترجمة للشعر، أي بإلغائه كعتبة. وما تزال هذه القولة معصمة إلى الآن. ولكن، ما الذي تخونه الترجمة في الشعر؟ وما العنصر الشعري الذي لا تستطيع الترجمة القبض عليه؟ وهل استحالة الشعر نسبية أم مطلقة؟ وهل الحياة مؤدية إلى وضع الحاسج بدل العتبة؟ هي أسئلة عامة يتداولها الباحثون، كما يتداولها الشعراء والقراء في آن. هناك ناذج بينة نكتفي بها هنا: الأوّل هو معنى القطّ في كلّ من الثقافتين الأوروبية والأمريكية من جهة والصينية واليابانية من جهة ثانية. إن ترجمة قصيدة «القطط» ليو دير وتحليلها من طرف ياكسون وليفي ستروس لابتليان بمفهوم القطّ في الثقافة الصينية - اليابانية. الثاني هو أنّ دلالة شهر «أبريل» في المايانزة تختلف عنها في الانجليزية، فضلاً عن أنّ المايانزيين يجهلون الثلج، وهما معاً أساسيان في ترجمة قصيدة مثل «الأرض الخراب» للشاعر ت. س. اليوت.

هل المعاني المحلية غير قابلة للهجرة؟ وهل وجود المعاني عائق أمام عالمية التواصل؟ ثمّ هل المعاني هي وحدها التي تخونها الترجمة؟ إنّ الأشكال الشعرية والمعاني المعجمية تتطلب التفريق، عند تناول عوائق الترجمة، بين ما نستحيل ترجمته وما يقبل التجاوب معه. التفريق هنا منهجي واستراتيجي في آن.

إنّ الشعر بصفته كثيفاً لتجربة الذات الكاتبة المخترقة للغتها يتحقّق عبر بناء الدوال النصية التي تستحيل ترجمتها، وفي مقدمتها الإيقاع الناتج لا عن اللغة بل مرور الذات عبرها، وهو لا يقبل بالانجاز مرتين بصيغة واحدة. التجربة لا تتكرّر. والقصيدة تكتب مرة واحدة.

وهذا العنصر الشعري يستعصي على المترجم في الوقت ذاته الذي يظلّ مبعداً عن القارئ. هنا تعلن الترجمة عن خيانتها، ولكنّ الصور والمعاني يمكن أن تنتقل من لغة إلى أخرى حسب طبيعة النصوص وطبيعة المترجم والترجمة أيضاً. إنني لا أعرف الصينية (وأعتقد أنّني لن أعرفها في مستقبل حياتي، ولزرا بانند، في هذا السياق، تجربة نادرة مع اللغات) مع ذلك قدّمت لي الترجمة قليلاً أو كثيراً من المشهد الشعري الصيني. هذا ما أذكره عن الشعر الروسي أو الألماني أو الفارسي أو الهندسي أو غير هذا من شعر أمم وحضارات أخرى. فالتجربة اليومية لقراءة الشعر المترجم



الأديب المغربي محمد بنس

إنسان كغيره من بني البشر في مكان من العالم، له هو الآخر حواس يلتقي بها مع العالم، وبذرة نيتشوية يجنّز فيها حبّه للحياة. ولكنّه أيضاً إنسان لا ينسى تاريخه القديم، في حركة يد، أو طريقة رؤية، بلخص لك رؤية حضارية للوجود والموجودات. حياته اليومية لا تخفي آلامها، وأحلامه كأحلام كلّ البشر، لها التولّد بالحرية والكرامة. والشعر العربي الحديث، بهذا المعنى، تجربة إنسانية لا تنفك عن مصاحبة الآلام ضمن إيقاع كوني لا يتفاضل فيه الأوروبي عن العربي أو الياباني أو الصيني أو الهندي، فيها هو يتحسس هذه الآلام وفق خصوصيته وفروقاته الموشومة على جسده الحي.

إنّ الثقافة الإنسانية تتوجّه، مع نهاية القرن العشرين، نحو تبني مفهوم التداخل الثقافي، ومفهوم الاختلاف الحضاري، وهما معاً يضعان للقرن المقبل احتمال علائق مغايرة بين البشر. وتدعيم الدعوة إلى ترجمة الشعر، ومنه الشعر العربي الحديث، يندمج ضمن هذا التوسّع

أشبه في الشعر الأوروبي، كما أنّ ترجمة الشعر الأوروبي أعاد ترتيب شجرة النسب الشعري في اليابان أو إيران أو العالم العربي. ولا سبيل لإعلان الحدود.

على أنّ ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى، وخاصة من دائرة ميثافيزيقية - حضارية إلى غيرها، تهيج الرؤيات والحساسيات. هذا ما يعنينا هنا أكثر. لتتوقف هنيهة عند هذا الملتقى، ولنتخبر من خلاله علاقة الشعر العربي الحديث بالمتخيل الأوروبي. وانتخابنا لأوروبا ليس إلغاءً لغيرها، بل هو توجه نحو إعطاء وضعية متوترة فرصة التأمل الذي لا يجني أسبقية المشاغل الحضارية منظورا إليها بما يحتمل أن يكون حداثاً شعرياً.

لقد ترسّخت في أوروبا صور عن العالم العربي تطعم بها متخيلها. لهذه الصور تاريخها الذي يفعل فعله. أولى تلك الصور هي التي احتفظت بها أوروبا عن شارل ماريتل الذي قوض البربرية العربية في جنوب فرنسا. وهي الصورة التي تركز على وحشية العرب وهمجيتهم. ثم هناك الصورة الثانية التي ابتدعها الأوروبيون، أثناء العهد الروماني عن الشرق عموماً، وكانت «الف ليلة وليلة» نسختها «الوفية». بهذه الصورة ابتدع الغرب الشرق وقسم العالم لمشهدين متعارضين، أصبح معه الشرق متخيلاً مريضاً بالغرائية. وهكذا أعطي للشرق مفهوم الغرائبية. إنّه شرق أنتجه المتخيل الغربي عن العالم الأوروبي، وقد تطلب الأمر مدة لكي يقوم خطاب أوروبي مغاير بهدم الأسس النظرية التي تدعم هذه الصورة وتعيد إنتاجها. أمّا الصورة الثالثة فهي المرافقة للمرحلة الاستعمارية، وفيها تتفاعل صورتان السالفتان ليتحوّل العالم العربي إلى قبائل رحل تائهة، لا ماضي ولا حاضر لها، تعيش على سفك الدماء، وترفض المدنية الحديثة، فضلاً عن استمرار احتياجاتها على القفار مع الحيوانات، أوفي المدن المهدامة التي تعتقل النساء في الحريم، والأمراض فتفك البسطة والعجيل. صورة تقريبية فقط، لأنّ أدباً غريباً عرضياً يستغل لنا رسوخ المتخيل المظلمن لأوهامه. من هنا تكون ترجمة الشعر العربي الحديث ضرورة حوار إنساني. فهذا الشعر يقدّم لنا، عكس المتخيل الأوروبي، صورة مناقضة تماماً. هناك الإنسان أولاً، بما يجده من ألم وحلم وحياة. محور الشعر العربي الحديث هو الإنسان، بتموجات أنفسه، ورقصات جسده، واللوان الفضاء الذي يأنس به أو يسافر إليه.

وثلاث صفحات. وهذا الكتاب أيضاً - أعني محمد المخزنجي حريص بصفة عامة على استخدام اللغة العربية الفصحى في كتابته. ولذلك يبدو الظهور المفاجئ للهجة العامية في بعض الحوارات ملفتاً للنظر ويدفع الناقد والمترجم على السواء إلى بعض التأمّلات وهي: لماذا يستخدم الكاتب في هذه الحالة بالذات العامية؟ والقصة القصيرة التي أعنيها عنوانها «النفاد» وموضوعها المساجين الذين يتحدثون بعضهم مع بعض بعد عودتهم إلى زنزانات السجن حيث يقعون وراء القضبان الحديدية. ويجري الحوار الذي أقصده بين رجل وامرأة كالآتي: واد يا عربي - بت يا بط - ياود ياواد - ياواد ياالي يا حباك - إمّي أشوفك يا عتي - إمّي أشوفك إنت - شفت إيدي - فين يابت؟ - أيوه شايها - شوفي إيدي أنا، شوفي - فين ياواد؟ واستخدام العامية هذا هو - كما قلت - مشكلة تفسر لأنه يطرح بعض الأسئلة مثلاً: هل يقصد الكاتب أن يصوّر بهذه اللهجة لغة السجن التي يستعملها كلّ المساجين؟ أم هل يريد ترتيب المتحدثين في طبقة اجتماعية معيّنة، وهي الطبقة الاجتماعية السفلى؟ إن أراد هذا، هل يُسمع لنا بالاستدلال على أنّ المساجين كلّهم من الطبقة السفلى؟ وهو بالطبع غير صحيح. من الممكن أيضاً - ولعل هذا هو التفسير الأكثر احتمالاً - أن يهدف الكاتب محمد المخزنجي بهذا إلى عرض بعض الأشخاص في مواقف شخصية حميمة، وفي مثل هذه المواقف لا يستعمل العرب سوى اللهجة العامية.

ولكن لو واصلنا التعليل على هذا السجّه لانتبهنا إلى ضرورة استعمال اللهجة في معظم، إن لم يكن في كلّ، نوع من أنواع الحوار على الإطلاق. ومناقشة هذه المسألة - أعني مسألة استخدام اللهجة العامية في الأدب وتراجع اللغة الفصحى عنه - مناقشة هذه المسألة ترجع إلى الفترات الأولى للنهضة الأدبية العربية. وليس هدفي في هذه الكلمة القصيرة أن أعرض تطوّر هذه المشكلة. ما أهتمّ به فعلاً هو مسألة إمكانية ترجمة حوار بآية لهجة كانت أو استعملتها.

تأمّلاتي التالية ما غدّتها معرفتي بالأدب العربي فحسب بل غدّتها أيضاً تجربتي اليومية بالازدواجية اللغوية في سويسرا. فالوضع اللغوي الموجود في القسم الألماني من سويسرا يشبه الوضع الموجود في البلاد العربية. فلنا نجد في هذا القسم من سويسرا فرقاً كبيراً بين اللغة الألمانية

الأوسع للحوار الإنساني، عبر الواقعي والتخيّل والرمزي، وهو ما تبلغه اللغة الشعرية بألفها البعيد.

بهذا يكون الشعر عبثة حوار، تنتقل به من عهد التخيّل المرض إلى متخيّل إبداعي يضيء حميمة التجاوبات ويؤمّل الغناء لاستحقاق أن يكون غناء، أي إيقاعاً سراديبياً ينتقل، من غير استشارتنا، إلى مناطق مجهولة في ذاتنا. هناك، في تلك المناطق الخفية على التحديد ينصت كلّ منّا لغيره فيما هو ينصت لذاته. أسوار المانة تهدم، ويلتحق النشيد بالنشيد، جريانا مدمراً أوحيتنا صافياً، وفي اللحظة المكاشفة يوقد الشعر ناره، بها يصاحب التائهين والمغامرين معاً. وهناك أيضاً يتجاوز التجاوب الشعري خطوطلاً لا تتعرّف بسهولة عليها. ويدخل الشعراء في متخيّل مغاير، كما تتبرّن سيات الأنفاس المشتركة لأولئك العاشقين لجمرة لهم أن يسمّوها بحرهم التي لا تضامى.

كلمة هارتموت فاندريش

في قصة من قصصه القصيرة العديدة جعل الكاتب السوري المشهور عبد السلام العجيلي امرأة تعبّر عن رفضها أو عدم إزادتها قائلة: «لا أريد ما يدي». ووجود هذه العبارة ذات القسمين الأولى باللغة الفصحى والثاني باللهجة العامية السورية، ووجود هذه العبارة في تلك القصة للعجيلي التي عنوانها «مصرع محمد بن أحمد حنطى» هو شيء غريب مذهش لأنه - حسب معرفتي أنا - هو الوضع الوحيد الذي يستخدم فيه العجيلي اللهجة العامية ويتحرّف به عن الفصحى التي يبذل الكاتب جهده في المحافظة على دقّتها الثابتة في غير هذا الموضوع المذكور. ولست متأكداً إن كانت هذه العبارة زلاً لا تعليل له أم هي كلمة وضعت في مكانها عن عمدٍ على كلّ حال، فمثل مثل هذه الجملة المذكورة - لا أريد ما يدي - مغضلة للمترجم: فإما أن يترجم نفس الشيء «مرتين» وإما أن يتناسى إحداها.

فلنتظر في مثل آخر يشبه المثل الأول.

محمد المخزنجي كاتب مصري صغير السن لم تظهر له حتى اليوم إلا ثلاث مجموعات من القصص القصيرة أو بعبارة أدق القصيرة جداً، ويتراوح طولها بين نصف صفحة

الخصائص المحلية للهجات والتوسع التدريجي ليس للألمانية الفصحى ولكن لخليط من اللهجات العامة السويسرية. وهل تتطور هذه اللهجة العامة السويسرية الى لغة سويسرية فصحى مستقلة؟ الله أعلم! أما ما نعرفه فعلاً فهو التراجع المتزايد بالنسبة لمعرفة أو لاجادة دقائق الفصحى الألمانية عند كثير من السويسريين. وفقدان الفصحى - كما تسمى هذه الظاهرة منذ بعض السنوات - هو مشكلة تناقش كثيراً في سويسرا.

هذا السرد التفصيلي نسبياً للحالة اللغوية في سويسرا قصدت أيضاً الفرق بين الفصحى والعامة ووظائفها المختلفة. ففي حالة ازدواجية اللغوية تلعب اللهجة العامة دورها في إطار الحياة اليومية الشخصية والتجارب الملموسة. وعلى العكس من ذلك، تلعب الفصحى دورها في إطار الحياة السياسية والرسمية والعلمية والتجارب التجريدية. ومن البديهي أنه توجد تداخلات بين هذين الميدانين. ومن الواضح أيضاً أن دائرة نشاط الدارجة بالنسبة لعامة الشعب أكثر امتداداً في العالم العربي. فلنلق نظرة على عمل أدبي تستخدم فيه اللهجة العامة استخداماً واسعاً وبشكل مقصود. اخترت لذلك رواية «عباد الشمس» للكاتبة الفلسطينية «سحر خليفة» وروايتها المذكورة هي رواية مستقلة وفي نفس الوقت هي الكتاب الثاني الذي تعرض فيه سحر خليفة الحياة الفلسطينية تحت الاحتلال الإسرائيلي في السبعينات. وقد ظهر الكتاب الأول الذي أسمته «الصبار» سنة 1976 بينما ظهرت رواية «عباد الشمس» بعد ذلك بأربع سنوات، وصفت سحر خليفة في هاتين الروايتين التطورات والتغيرات في الأرض المحتلة بعد حرب حزيران. تجري معظم أحداث هاتين الروايتين في مدينة نابلس وقربها - وهي مركز الحياة الفلسطينية التقليدية البطيئة التغير - تحت الضغوط الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، ومكان مهم آخر هو مدينة تل أبيب وهي قلب الدولة الاسرائيلية ومكان عمل لكثير من الفلسطينيين الذين يهربون من الاستغلال لدى الاقطاعيين الفلسطينيين ليقعوا تحت استغلال آخر لدى أصحاب المعامل والمصانع الاسرائيليين. وفي رواية «عباد الشمس» تظهر الى جانب مدينة نابلس مدينة القدس حيث تتبلور حركة صغيرة «جنتية» غرضها الاساسي القيام بخطوات أولية لتحقيق محادثات بين الجانبين وعمليات أخرى مشتركة. في هذه

الفصحى المستخدمة غالباً في المطبوعات والتعليم والمجالات السياسية والرسمية والعلمية الخ. . . وبين اللهجة - أو بالمعنى الدقيق: اللهجات - العامة المستخدمة في بقية الحالات وهي المعاملات اليومية العادية ومن بينها طبعاً المواقف الشخصية. وهذا - حسب معرفتي - هو الحال في العالم العربي أيضاً، غير أن إمكانية التحدث باللغة الفصحى أكثر انتشاراً في سويسرا عما هو الحال في البلاد العربية. والسبب في ذلك في رأيي - هو الفرق في انتشار التعليم بين المنطقتين العربية والسويسرية. لأن موقف أكثرية الناس هنا وهناك من لغتهم الفصحى موسوم بشيء من الخجل الذي مصدره البعد الذي يفصل الفصحى عن تجاربهم التي يعيشونها كل يوم. ونتيجة لهذا الخجل تراجع إرادتهم عن استعمال الفصحى مشافهة.

ونتيجة أخرى لهذه الازدواجية اللغوية هي تطور أنواع للازدواجيات غير اللغوية وهي في كلام الكاتب المصري فاروق خورشيد مثلاً الازدواجية الفكرية والازدواجية السلوكية. وأشار فاروق خورشيد في بعض الأبواب من كتابه «هم كاتب العصر» الى المشاكل الناتجة من موقف الازدواجية السائدة في البلاد العربية قائلاً: «فاللغة ليست مجرد وسيلة تضاهم وإنّا هي وعاء للفكر والسلوك معاً، وهي تتكوّن من حصيلة فكرنا وسلوكنا كما أنّها بالتالي تتحكم في هذا الفكر والسلوك أيضاً، فنحن نفكر باللغة ونحكم سلوكنا أيضاً باللغة ولا نهمل ومُعْطياتها. وازدواجية اللغة تعني بالضرورة ازدواجية في الفكر وازدواجية في السلوك الاجتماعي تترك بصماتها لاشك على وجدان وفكر وسلوك الانسان العربي سواء بسواء».

أما تطور العلاقة بين اللغة الفصحى واللهجات العامة واستعمالها في سويسرا وفي غيرها من البلدان الأوروبية فهو ذو اتجاهين بمعنى أننا نلاحظ من ناحية تبسيطاً وتوحيداً في كل العمليات الانسانية ومن ضمنها استعمال اللغات. وأجهزة الاعلام تساهم في ذلك وفي إزاحة ملامحها المحلية المحدودة. ومن ناحية أخرى نلاحظ - بالعكس - نزعة إلى إبراز الصفات المحلية المميّزة بل وإحيائها أيضاً، ومن بين هذه الصفات طبعاً اللهجات المحلية. هذان التطوران المذكوران اللذان يبدوان متناقضين يتعايشان في كثير من بلاد الغرب ولعلها موجودان في غيرها أيضاً. على سبيل المثال نجد في سويسرا الألمانية طموس كثير من

ويواجه الناقد والمترجم مشكلتين تتعلقان بمشكلة الواقعة في الأدب: أولاً: الاستعمال الأدبي لحالة الازدواجية لا يمثل أبداً الواقع اللغوي الحقيقي في أي بلد عربي لأنه - كما ذكرت في بداية الحديث وكما تعرفون أنتم - ليس هناك عربي لا يستخدم في عاداته مع مواطنيه اللهجة المحلية أو الدارجة إن كان مثقفاً أو غير مثقف متعلماً أو غير متعلم. ونتيجة لهذا فإن الشخصيات الأكثر واقعية من الناحية اللغوية في مثل هذه الأعمال الأدبية المستخدمة حالة الازدواجية اللغوية هم هؤلاء الشخصيات الذين يتحدثون اللغة العامية لأنهم يستعملون في الحوار الأدبي اللغة ذاتها التي كان يستعملها أمثالهم في حياتهم الحقيقية اليومية. أما الذين يستخدمون اللغة الفصحى - يعني لغة غير متكلمة في الحقيقة الحياتية - فهم أقل واقعية! يجب إذن ألا نعتبر استخدام حالة الازدواجية اللغوية وسيلة لعرض الحقيقة اللغوية. ولكن يمكننا أن نعتبر ذلك على وجه التحديد - وسيلة فنية لإبراز الفوارق الطبقة بين شخصيات العمل الأدبي. هذا الاستخدام هو كما صاغه ميخائيل نعيمة «حيلة لا تحل المشكلة في أساسها». ثانياً: والمشكلة الثانية هي مشكلة إمكانية الترجمة للمقاطع المكتوبة بلهجة عربية معينة إلى أي لهجة عامية معينة. هل يمكننا - على وجه المثال - أن نترجم حواراً باللهجة المصرية إلى اللهجة النمساوية أو حواراً باللهجة المغربية إلى لهجة سويسرية؟ اعتقد أن مثل هذه الترجمة غير ممكنة، أو في كلمة أدق هي غير مرغوب فيها، لأنه - كما سبق في القول - تلعب اللهجة أيضاً - كل لهجة - دورها في إطار الحياة اليومية للمموسة وأيضاً في إطار منطقة معينة عديدة ما ملاحظها وخصائصها.

وهذا التحديد المحلي أو هذه «الحدودية» - إن كان هذا المصطلح مسموحاً به - والتي هي خاصية من خصائص اللهجة لا يستطيع نقلها إلا جزئياً من لغة إلى لغة أخرى. ولذلك تكون عملية الترجمة تجريباً لما هو معروف أو موصوف في عمل أدبي. فيبقى بعد ذلك التجريد مأثور مفهوم و«اللفة الهدف» التي لها بيئة حضارية أخرى. فلو حاولت نقل حوار باللهجة السورية إلى لهجة سويسرية لأنست القارئ الألماني أسبل ذلك الحوار وبألفت بهذا في التجريد الضروري فشوهت معنى العمل الأدبي، وهذا غير مسموح به أو غير مرغوب فيه في الترجمة.

الرواية - رواية «عباد الشمس» - تجعل الكاتبة سحر خليفة بعض الأشخاص يتحدثون باللغة الفصحى وتجعل الآخرين يستخدمون اللهجة العامية النابلسية. ومن الجدير بالملاحظة أن الكاتبة كثيراً ما تميز طريقة الكلام لكل فئة من الناس بحيث تضع سحر خليفة في فم امرأة من «لغة السوق» أي أسفل العامية ما أثار استمزاز بعض النقاد فور ظهور الكتاب.

وباستعمال حالة الازدواجية اللغوية تحاول سحر خليفة وغيرها من الكاتبات والكتاب إيضاح الفوارق الاجتماعية والثقافية بين الأشخاص في الرواية. ومعنى هذا في رواية «عباد الشمس» أن استعمال اللغة الفصحى مقصور على من ينسبون إلى الطبقة الاجتماعية العليا أو لمن يتمتع بقدر من الثقافة أو لمن تتجاوز تخيلاتهم وأفكارهم الأفاق الضيقة للحياة التقليدية. وعلى العكس من هذا فإن استعمال اللهجة العامية مقصور على الذين ينسبون إلى الطبقات السفلى أو الذين يتفكرون إلى الثقافة المكتسبة عن طريق المدرسة أو الجامعة الذين لا تتجاوز اهتمامهم المحدودة حواجز حياتهم الضيقة الفقيرة. وتتابع سحر خليفة وهي تستعمل حالة الازدواجية في أعمالها الأدبية أسلوب استعمالها في الأدب العربي منذ زمان طويل، فقد علق الكاتب اللبناني المرحوم ميخائيل نعيمة في مقابلة له على اللغة التي استعملها في مسرحيته الأولى وهي «الآباء والبنون» التي ظهرت في عام 1917 ومسرحيته الثانية «أيوب» التي ظهرت عام 1967 قائلاً: (موضوع «الآباء والبنون» يتناول حالة اجتماعية في لبنان منذ نصف قرن وأكثر. وأشخصها بينهم الأمي وبينهم المتعلم فلم يطاعوني ذوي أن أجعل الأمي اللبناني يتكلم بلغة السداوين والمقامات، إذ أن في ذلك تشويهاً لواقعهم وحقيقته. لذلك لجأت إلى التحايل فجعلت المتعلمين يتكلمون لغةً مبررة، وجعلت غير المتعلمين يتكلمون العامية. واعترفت في المقدمة التي وضعتها للرواية أن ذلك الحل لم يكن غير حيلة مني لا تحل المشكلة في أساسها. أما في «أيوب» فالأحداث تجري في زمان يعود إلى ما قبل المسيح. لذلك لم أجد أي بأس في أن أجعل الأشخاص جميعهم يتكلمون لغة فصحى).

وأثناء استعماله لحالة الازدواجية في الأسلوب المذكور تبيّن لميخائيل نعيمة مشكلة هذا الأجراء ولكنه لا يفسرها تفصيلاً.

ندوة دمشق حول الترجمة الأدبية عن الألمانية

عبد عهود

تعرّيب عمل أدبيّ واحد في وقت واحد، وهذا هدر للجهد، ومصدر قلق مستمرّ للمترجم، الذي يخشى أن يكون العمل الذي يترجمه قد ترجم، أو هو قيد الترجمة. - انتقاء الأعمال الأدبية والفكرية الجديرة بالتعرّيب، وهذا يتطلب أن يطّلع المترجم على ما يستجدّ في الأدب والنقد الألمانيّين، وما يصدر من كتب هامة على هذا الصعيد. - مشكلة الناشر التي تأخذ شكلين رئيسيين: أ) ضعف المكافأة التي يدفعها الناشر للمترجم، بل وحرمان المترجم من تلك المكافأة في بعض الحالات، ويشقى الدرائع. ب) طول الفترة التي ينتظرها المخطوط في أدراج الناشر قبل أن يرى النور، وهي فترة تصل أحياناً إلى عدة سنوات. لقد توقّفت الندوة طويلاً أمام هذه المشكلات، وطرح المشاركون تصوّراتهم حول الحلول المناسبة لها، إلا أن أحداً لا يعرف مدى عمليّة تلك الحلول. ولعل أهم ما أسفرت عنه الندوة هو التعارف الشخصي الذي تمّ بين المشاركين، وتبادلهم المعلومات والخبرات والآراء حول أوضاعهم وموهمهم وطموحاتهم. وقد اتفق المشاركون في الندوة أن يلتقوا في المستقبل مرّة واحدة على الأقل كل سنة. وبعد:

فقد كانت هذه الندوة فرصة للتواصل بين المترجمين المعنيين بالتعرّيب عن الألمانية، فآخّر لقاء من هذا النوع كان قبل خمس سنوات، ونعني بذلك ندوة الترجمة الأدبية، التي انعقدت في مطلع عام 1985 في برلين الغربية. ومن هنا يمكن القول إن ندوة دمشق قد حققت الغرض المرجو منها. ولكن ماذا عن المستقبل؟ كيف يمكن تحويل هذه الندوة إلى مؤسسة، أو إلى تقليد ثقافي على الأقل؟ وكيف يمكن الارتقاء بها وتطويرها؟ وكيف يمكن توسيع نطاقها، ليشارك فيها مترجمون من أقطار عربية أخرى؟ وكيف يمكن حل الرأي العام في الوطن العربيّ وفي ألمانيا على التفاعل مع ما يناقش في هذه الندوة؟

تلك هي الأسئلة التي تنتظر أجوبة من عندهم الأمر. ●

في نوفمبر من عام 1989 قدم إلى دمشق الكاتب الألماني الشاب تورستون بيكر من أجل أن يمضي فيها عدّة أسابيع يتعلّم خلالها العربية، ويتعرّف البلاد وأهلها. وقد استغل الدكتور بيشايرت، مدير معهد غوته بدمشق، وجود هذا الكاتب الشاب في سوريا لتنظيم ندوة حول الترجمة الأدبية من الألمانية إلى العربية.

لنّ الدعوة للمشاركة في هذه الندوة قرابة عشرين مترجماً، أو مهتماً بالترجمة، من سوريا والأردن، فناقشوا طوال يوم أكمله بعض الجوانب الأساسية لحركة الترجمة الأدبية عن الألمانية. وقد دارت الجلسة الصباحية حول المشكلات اللغوية والأسلوبية للترجمة الأدبية، وذلك انطلاقاً من ترجمتين مستقلّتين لقصة تورستون بيكر القصيرة Die Entscheidung (القرار). أما الجلسة الثانية فقد دار النقاش فيها حول القضايا المركزية لحركة الترجمة الأدبية عن الألمانية، وذلك انطلاقاً من بحث قصير قلمه كاتب هذه السطور. وفي الجلسة الأولى سرعان ما انضج أمران: أولهما أنّ نقد الترجمة الأدبية يتطلب امتلاك أدوات معرفيّة معيّنة، وفي مقدمتها نظرية الترجمة الأدبية، ومفاهيمها الأساسية، مثل مفهوم «التعادل الجليالي» والتكافؤ الديناميكي، وغير ذلك من الأدوات المعرفيّة، التي لا تيسّر إلا أن درس نظرية الترجمة، ومارس نقد الترجمة بصورة تطبيقية. فنقد الترجمة أصبح علماً، ولم يعد مسألة انطباعيّة أو ذوقيّة فحسب. أمّا الأمر الثاني فهو أنّ النص الأدبي المترجم، أي قصّة (القرار)، لا يمتلك أهمية جالبيّة أو فكرية تسوّغ أن يتخذ محوراً لندوة كهذه. فهناك نصوص مترجمة من الأدب الألماني تفوقه بكثير من حيث الأهمية. وفي الجلسة الثانية دار نقاش مثمر حول مشكلات حركة الترجمة الأدبية عن الألمانية، وأهم تلك المشكلات:

- عدم توافر حدّ أدنى من التعاون والتنسيق بين المترجمين العرب، مما يؤدّي إلى أن يكف أكثر من مترجم على

الأدب العربي باللغة الألمانية - نقله والتعرف إليه وتأثيره

فولف ديتريش فيشر

الألماني بين آداب الأمم الأخرى القديمة منها والحديثة في هذا العالم المتحضر بشكل خاص . وكان في اعتقاد كثير من الأدباء آنذاك بأن البشر سيتقدمون إلى حضارة إنسانية شاملة حيث لا يتبع الفرد فيها دوافع شهواته ، ولا تسيطر على نفسه إلا روح الإنسانية والعقل ، فيصبح البشر وحدة إنسانية متحضرة لا تفصلها اختلافات قومية ودينية ، بل تجمعها حضارة بشرية واحدة ، إذ إن كل إنسان تنفتح نفسه على روح الإنسانية يسعى إلى غاية روحية واحدة ، ويعرف أن الديانات والحضارات التي فرقت بين الأمم في الماضي ستآلّف فيما بينها في الحاضر ، لأنه لا فرق في صميم تعاليمها وأهدافها .

وكان غوته على اقتناع كبير بأن آداب الأمم المختلفة تمثل حضارة أدبية بشرية واحدة ، تظهر في الشعر بصفة خاصة ، إذ إن الشاعر الحقيقي هو من تنفتح نفسه على روح الإنسانية ، فيكون الشعر لذلك أعلى فن أدبي وأكمل كلام بشري ، يُعبر فيه عن أعمق الأفكار الإنسانية ، حيث يتخلّى الشاعر عن الإحساسات الدنيوية ويحلّق إلى أجواء الروح الإنسانية المحضة والمشاعر السامية . وبناء على هذا الاقتناع بأن الشعر هو الذي يُظهر الصورة الكاملة والراقية لجميع الحضارات البشرية ، قال أحد الأدباء الألمان الذين عاشوا في الفترة الواقعة بين عامي 1730

لقد عرض الأديب المصري الدكتور طه حسين في محاضرة له ألقاها سنة 1956 ببلودان في سورية لموضوع الأدب العالمي ، فتحدث عنه قائلا : « فالأدب العالمي عند كثير من الناس في هذه الأيام إنما يدل على الأدب التي تُقرأ في كثير من البلاد ، وبخاصة البلاد الغربية الأوروبية والأميركانية ، وذلك لأن هذه البلاد قد عرفها الناس في هذه العصور قوّة متسلطة ، ناشرة قوّتها وسلطانها على كثير من أقطار الأرض . فهم يشعرون بأن الأدب التي تُقرأ في بلاد هذه الدول القويّة هي الأدب العالمية ، فالأدب الإنجليزي مثلا أدب عالمي لأنه يُقرأ في بلاد كثيرة : يقرأ في بريطانيا ويقرأ في الولايات المتحدة الأميركية وفي غيرها ، ثم يُترجم إلى اللغات الأوروبية المختلفة ، فهو أدب عالمي بذلك المعنى » .

ثم يتابع قوله ناقدًا ومصححًا مفهوم الأدب العالمي ذلك فيقول : « الأدب العالمي هو فيما أعتقد الأدب الذي تعيش عليه أجيال كثيرة في أقطار كثيرة من الإنسانية ، فالأدب العالمي ليس هو الأدب الذي يملك البأس والقوّة والسلطان ، ولكنه هو الأدب الذي يكسب قوّته وسلطانَه على النفوس وانتشاره في أقطار الأرض من طبيعته هو ، لا من قوّته تأتيه من البأس السياسي ومن المقدرة الاقتصادية . . . قال شيء الذي ليس فيه شك أن أدبنا العربي في العصور الأولى كان أدبا عالميا كآرثو وأقوى ما تكون الآداب العالمية » .

لقد بدأ النقاش حول قضية الأدب العالمي قبل حوالي مائتي سنة حين بلغ الأدب الألماني درجة عالية من التقدم والأزدهار ، ذلك الأدب الذي يُعرف بالأدب الألماني الكلاسيكي . وكان أول من أطلق عبارة الأدب العالمي هو الشاعر الألماني المعروف غوته (Goethe) . حيث كان الأدباء والكتّاب الألمان يناقشون في تلك الفترة حول مهمة الأدب في العالم المتحضر بشكل عام ، ومكانة الأدب

فوت في عام 1882





يوهان غوتفريد هيردر
(1744-1803)

الألمانية، فقد كان مضطراً إلى أن يلجأ إلى مطالعة الترجمات الإنجليزية والفرنسية واللاتينية. إننا نعلم من يومياته أنه قد درس القرآن الكريم بترجمة لاتينية، فبدأ بتأليف دراما عنوانها (محمد)، ولكنه لم يَتِم منها إلا مشهداً واحداً يسلك فيه محمد سبيلاً إلى التوحيد، حيث يرى غوته فيه محمداً وهو شاهد كائنات الطبيعة ويرى كونها وقسداها، فيعرف أن كائنات الطبيعة ليست آلهة، بل إن الله هو الذي يحيي ويميت، ثم إنّه يشاهد القمر والشمس، ويرى القمر وتقلب صورته بين البدر الهلال، ويرى الشمس تطلع وتغرب، فيعرف أنها آيتان أضفاها الله على السماء، لكي يعلم الإنسان أنه لا إله إلا هو وحده ويعبده دون غيره.

على أنه لا يدهشنا عدم تمكّن غوته من إنجاز تأليف تلك الدراما لأن معالجة موضوع النبوة يحتاج إلى طاقات أدبية كبيرة ومواهب فكرية عالية على الرغم من أن غوته يُعد من أكبر الشعراء الألمان على الإطلاق. ومع ذلك فإن معالجة غوته لهذه الدراما تبقى محاولة جادة استطاع أن يوضح فيها من خلال المشهد التمثيلي إدراكه لما هو من صميم رسالة نبي الإسلام والتي يعتبرها ديانة إنسانية سامية مطابقة للعقل الطبيعي ومشابهة لاعتقاده هو. إنه يشير في هذه المحاولة إلى استطاعة الفكر البشري الطبيعي إدراك كنه فكرة التوحيد وإلى استيعاب مضمونها والتسليم به، وهذا يتطلب بالضرورة الوقوف أمام فكرة الوحي الإلهي والإلهام الرباني وغير ذلك من الأسرار السبوية التي يعجز الفكر الإنساني عن الإحاطة بها والوصول إلى تفسير أسبابها..

وقد ظل غوته يبذل طوال حياته الجهد للوقوف على الأدب الشرقيّة، غير أنه لم يستطع أن يحقق ذلك في البداية إلا عن طريق الترجمات الإنجليزية والفرنسية التي لم تؤثر به تأثيراً عميقاً كما كتب في خطاب إلى صديق له. ولم يبدأ بالتعاطف فعلاً مع الشعر الغربي أو الفارسي إلا بعد أن تعرّفه من خلال الترجمات الألمانية التي قام بها المستشرقون الألمان الأوائل في بداية القرن التاسع عشر، فقرأ من بين ما قرأ ترجمة ألمانية للمعلقات وكتب عنها في مقالة أخفها بالديوان الغربي الشرقي يوضح فيها آراءه في الأدب الشرقيّة، قائلاً: «وإنّ المعلقات ثروة عجيبة»، وهي عنده جزء من الأدب العالمي، إذ إنها تعبير قويّ حيّ عن الفضائل الإنسانية وخاصة الشرف، والكرم،

و 1788، واسمه هامان (Hamann) وإنّ الشعر هو اللغة الأمّ للبشر».

إنّ هذه الأفكار التي انتشرت بين الأدباء الألمان في نهاية القرن الثامن عشر تُعد هي الخلفية التي ظهرت عليها حركة أدبية قوية تتعاطف مع الأدب الشرقيّة، ومن أشهر أصحابها آنذاك الناقد الأدبي يوهان غوتفريد هيردر (Herder)، الذي درس جميع الأدب التي أمكنه التوصل إليها، فذهب بعد الوقوف على الشعر العربي الأندلسي إلى أنّ الحضارة العربية في الأندلس لها تأثير عميق في الأدب والفلسفة الأوروبية. وعبر في بعض مقالاته عن رأيه في أن شعر تروبادور في جنوب فرنسا يرجع إلى الشعر العربي الأندلسي مباشرة، ثم انتشر هذا النوع من الغزليات في أقطار أوروبية مجاورة حتى وصل إلى ألمانيا. وإضافة إلى ذلك قال هيردر: لم تؤثر الحضارة العربية الأندلسية في الأدب الأوروبي فقط بل إنّها غرست نشاط الفكر المنوّري الفلسفة الأوروبية». وكان مقتنعاً تماماً بأنّ دراسة احضارات الشرقيّة لواهتم بها الأدباء الألمان لأنّثرت الأدب والثقافة الألمانية على قدر ما انتفعت الثقافة الألمانية من الأدب اليوناني القديم، ولذلك وجه نداء إلى الأدباء الألمان الشباب بأنّه ينبغي عليهم دراسة اللغتين الشرقيتين العربية والفارسية قائلاً: «وليت أن القدرة المدبّرة للتاريخ لا تزال تتيج للحضارة الأوروبية الوصيلتين الهامتين إلى روح بلاد الشرق والجنوب، وهما اللغتان العربية والفارسية».

وتبع هذا النداء عدد غير قليل من الشعراء والكتّاب الألمان الذين أخذوا يدرسون آداب الشرق، وإن لم يتعلم هاتين اللغتين إلا القليل منهم. ويسر في الصف الأول منهم الشاعر المشهور غوته الذي يلقّب بأمر الشعراء، وبما أنه لم يتوفر لديه عدد من الترجمات عن العربية أو الفارسية إلى

عن نفس المسائل الإنسانية التي يشعر بها هو أيضاً من أنها أسرار الإنسان بعينها شرقياً كان أم غربياً. ويتحدث شمس الدين في شعره عن حبيبه، وشرب النبيذ، والقعود في الحانات، ويعرض لموضوع الجاه والسلطان، والفقيه والجاهل البسيط، إلى آخر ما في ذلك من الموضوعات. إلا أنه لا يتكلم على هذه الأشياء بصورتها السطحية، وإنما يرمز من خلال ذلك إلى موضوعات أعمق وقضايا روحية أكبر، مستعينا في ذلك كله بالتشبيه والكنية والرمز، بحيث يدرك السامع لكلامه أن وراء ظاهر هذا الكلام معاني أعمق، وأن هذه العبارات تحمل في طياتها وجهاً آخر لما هو مرسوم بالشكل. فقد يكره الخبث الإنساني المادي ليسمو ويصبح في النهاية حباً أكبر للمعبود الإلهي، وقد تشمخ أمور الحياة الدنيوية الصغيرة لتدل على معاني روحية وقيم ساوية سامية. إن هذا كله يكمن في قلب الشاعر الذي ينتمي إلى فئة محدودة من الناس الذين يتمتعون بحساسية عالية وإدراك عميق لأسرار الكون، والتي لا تختلف بشكل عام عن جوهر الإنسان، سواء أكان ذلك في الشرق أم كان في الغرب.

إننا لا نريد أن نعرض هنا بالتفصيل لما يتصل بالعلاقة بين شعر شمس الدين الشيرازي والديوان الغربي الشرقي، إذ إنه موضوع قد تحدث عنه الكثيرون، ولكننا نريد أن نجذب الانتباه إلى نقطة واحدة، ندر أن وقعت عليها نظرة الدارسين، وهي أن صاحب الديوان الغربي الشرقي لم يتخذ الشاعر الفارسي إماماً لشعره فقط، وإنما نعثر فيه على كثير من الاقتباسات من الشعر العربي وحتى من القرآن الكريم أيضاً. فإذا قرأنا مثلاً البيت الآتي الذي يفتح به إحدى قصائده:

Laßt mich weinen! umschränkt von Nacht,
In unendlicher Wüste

وهو بالعربية: «دعوني أبكٍ والدُّجى يحيطي، في فلاة
أفاقها تضلُّني» فإن هذه الكلمات تذكرنا مباشرة بالمطلع الغزلي للقصيدة العربية وخاصة بمطلع معلقة امرئ القيس:

فَإِذَا نَبَّكَ مِنْ دَكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ

يبقيط اللوى بين الدُخُولِ فَخَوْمِلِ
وعلى ضوء ذلك فإنه يمكننا القول: إن هذا الديوان الغربي الشرقي يُعدُّ ثمرةً ناضجة نتجت عن اهتمام

والمرودة، واستقلال الفرد، وغير ذلك مما يعكس الروح البشرية العالية في الحضارة العربية الأصلية.

وفي بداية القرن التاسع عشر ازداد اهتمام الأدباء الألمان بالأدب الشرقي، عندما نشأت حركة الاستشراق العلمي في ألمانيا، فصار عدد الكتب المترجمة من اللغتين العربية والفارسية متسوقراً لدى الأدباء الألمان، خاصة وأن المستشرق النمساوي يوسف هامر الذي كان مترجماً رسمياً للسفارة النمساوية في استانبول قد أصبح رئيساً للمجمع العلمي النمساوي في فيينا، وأخذ يوسف هامر Joseph Hammer ينقل كثيراً من الأعمال الشعرية والنثرية من اللغات الشرقية إلى الألمانية، ومنها ديوان شمس الدين الشيرازي الملقب بحافظ.

وها نحن نلقى مرةً أخرى الشاعر الكبير غوته في طليعة صفوف المهتمين بالشعر الشرقي والساعين للاستفادة منه في إنتاجهم الأدبي الخاص بهم، وأنه من المعروف بوجه العموم أن تعرف غوته للترجمة الألمانية لديوان شمس الدين الشيرازي، ذلك الشاعر الفارسي الكبير، قد أثر عليه تأثيراً عميقاً وشجعه على تأليف مجموعة من الأشعار، أطلق عليها اسم (الديوان الغربي الشرقي)، لأنه اعتبره جواباً شعرياً غربياً على الشاعر الشرقي بصفة خاصة، والأدب الشرقي بصفة عامة. ونقرأ في يوميات غوته لسنة 1815 نصاً كتبه عندما كان يدرس شعر شمس الدين، يقول فيه: «إن شعر هذا الشاعر الرائع قد أثر في تأثيراً حيوياً شديداً، فلا بد أن أقاومه بإنتاج أشعار لنفسي، وإلا كادت أن تغلب عليّ هذه الشخصية العظيمة».

وما يلفت النظر أن غوته قد انطبع بشعر هذا الشاعر الفارسي وأعجب به كل الإعجاب، وهو لم يلقَ شعره من منابعه الأصلية في لغته التي كتب فيها، بل من ترجمة لا تتبع شكل الأصل الفارسي، ولكنها ترجمة شعرية على نمط العروض الألماني متوسطة من حيث صفتها شعراً. لقد وجد غوته كشاعر في شعر شمس الدين حتى في صورته المنقولة هذه جزءاً مما كان يسميه الأدب العالمي، وقد أحس فعلاً بأن شمس الدين شاعر كبير يملك ناصية تلك اللغة الشعرية الرائعة التي كان قد قال عنها أحد الأدباء الألمان «أنها اللغة الأم للبشر». فاستطاع هذا الشاعر الألماني أن يفهم معانيه وتشبيهاته، وإن لم يند إلى اللغة الأصل. واكتشف غوته في شعر شمس الدين تعبيراً رائعاً



أوغست فون بلاتن
(1836-1798)

فريدريش روكرت (Fr. Rückert)، لأنه خاض في الأدب الشرقية العربية والفارسية والهندية أعظم خوض، وفاق في ذلك معاصريه من الشعراء حتى إنه أصبح أعرف عارفي الأدب الشرقية العربية والفارسية والهندية في ألمانيا، فعينه ملك بافاريا لذلك أستاذًا للغات الشرقية في جامعة أرا لانغن (Erlangen)، ثم دعاه ملك بروسيا إلى كرسي التدريس للغات الشرقية وأدبها في جامعة برلين. ويعتبر فريدريش روكرت حتى أيامنا هذه أنجع المترجمين من اللغات الشرقية إلى الألمانية. وهو لم يترجم أعمال آداب الشرق فقط، بل نظم ما ترجمه شعرا ليحمله عملا أدبيا ألمانيا من جديد حتى يتلوقة القارئ الألماني، وكانت جزء من الأدب الألماني، مع أنه يطابق معنى الأصل وصورته بدقة.

وكانت قريحة فريدريش روكرت الشعرية قد فتحت وحصل على شهرته كشاعر، وهو ابن بضع وعشرين سنة، حيث ابتدأ حياته الشعرية بأشعار يمدح فيها محرر الدول الألمانية من السيطرة الفرنسية أثناء عهد نابليون، وحين تعرّف الديوان الغربي الشرقي لغوته، قام برحلة إلى إيطاليا، لكي يتعرف بقايا الحضارة الرومانية والفن الإيطالي، كما فعل آنذاك كثير من الأدباء الألمان لتوسيع أبعاد ثقافتهم المحدودة، وكانت قد فتحت له أشعار الديوان الغربي الشرقي بابا إلى عالم مجهول، اجتذب عنايته إلى أقصى حد، فرأى أن يتخذ طريق العودة من إيطاليا إلى وطنه عبر فينا، ليتلمذ للاستاذ يوسف هامر ويدرس اللغة الفارسية ومبادئ العربية، حيث ما لبث أن اتضح له بعد ذلك أن الخوض في الشعر الفارسي ليس ممكنا إلا لمن يلم باللغة العربية من قبل.

لأنه يندر أن يوجد في التاريخ شخص ذو مهارة فائقة في تعلم اللغات أكبر من فريدريش روكرت الذي يقال بأنه

الشاعر الألماني بالأدب الشرقي، إذ دفعه ما أثاره الأدب الشرقي في نفسه من هواجس وانطباعات إلى إنتاج أشعار يعكس صداها في قصائده لدرجة أن ديوانه هذا قد أصبح من أكثر أعماله شهرة إلى يومنا هذا.

إن نشر هذا الديوان كان باعثا للثناء على الشعر الشرقي حيث أحدث موجا من الطرب والإقبال والحناس في جمهور المثقفين الألمان، فتشجع بعض الشعراء الشباب ووجهوا عنايتهم إلى دراسة الأدب العربي والفارسي، وبدأ بعضهم يحاكي ألوانا من الشعر والنثر الشرقي، وانتقل بعضهم الآخر إلى التعمق في دراسة اللغتين العربية والفارسية. فمن أولئك الكتاب الذين اهتموا بالأدب الشرقية فيلهلم هاوف (Wilh. Hauff)، وهو مؤلف لثلاث مجموعات من القصص التي تسير على نهج كتاب ألف ليلة وليلة، وهو يتناول في إحداها غزوة نابليون لمصر وفشله فيها، وعنوانها «الشيخ الإسكندري وعبيده».

ومنهم أيضا هاينريش هاينه (Heinrich Heine)، وهو معروف كأشدّ المتقنين للمجتمع التقليدي في ألمانيا حينذاك، وكان يتناول في أشعاره كثيرا من موضوعات الأدب الشرقية، فيمجد مثلا في شعر له شعراء بني عذرة ويقول عنهم: «شعراء بني عذرة هم الذين يموتون عندما يجيئون»، وأصبح هذا البيت مثلا في ألمانيا.

ومنهم أوغوست فون بلاتن (August v. Platen)، الذي ألف ملحمة عن الخلفاء العباسيين، وهو من أولئك الذين تعلموا اللغة الفارسية، وحاولوا أن يحاكيوا أسلوب الشعر الغزلي وأوزانه العروضية ليدخلوها إلى الأدب الألماني، وقد نجح بذلك إلى حد ما، وإن لم يكن أول شاعر ألماني يحاكي الغزل الفارسي.

وينبغي لنا أن نبرز في هذا المقام بصفة خاصة اسم



فيلهلم هاوف
(1827-1802)



فريدريش روكرت
(1786-1866)

السجع، ونقله للمرة الأولى في عمل أدبي إلى اللغة الألمانية، على الرغم من أن بناء وتراكيب اللغة الألمانية تختلف تماماً عما هو عليه الأمري العربية. فقد نجح المترجم في ذلك إلى حد كبير ولقي موافقة واستحساناً على هذا النوع من الأسلوب عند الجمهور. وما يلت النظر في هذه الترجمة أن المترجم الذي كان قد بدأ بتعلم اللغة العربية قبل سنوات قليلة فقط، من ترجمته لهذه المقامات قد استطاع الوصول إلى أعماق النص وخفاياه، ويمكن من فهمه بصورة دقيقة ونجح في نقله إلى النثر الألماني بشكل لا يختلف كثيراً عن النص الأصلي العربي مع مراعاة التفاصيل الدقيقة ونقاط الإثارة والطفرة.

ونتيجة لترجمة مقامات الحريري هذه التي يمدحها كل المتخصصين باللغات الشرقية والنقاد بأنها عمل قيم جداً، وأن صاحبها شاعر ذوموهبة فائقة وعالم مستشرق في الوقت نفسه، لهذا فقد صيّن ملك بافاريا أستاذاً للغات الشرقية في جامعة أربلنغن، فرأى فريدريش روكرت نفسه مضطراً إلى تدريس كثير من اللغات مثل العبرية والسريانية والحبشية وغيرها إلى جانب العربية والفارسية والهندية، ولم يمنعه وأجبه للتدريس من هدفه وهو توسيع نطاق الثقافة الألمانية وانفتاحها على الآداب العالمية، إذ أنه كان على اقتناع بأن الثقافة الألمانية محدودة ضيقة النطاق بالقياس إلى الثقافتين الفرنسية والإنجليزية، لأن الألمان بدءوا في ذلك الحين يشكلون أمة واحدة، ولم تكن لهم قبل ذلك علاقات سياسية واقتصادية بالبلاد غير الأوروبية. وكان بعض المتخصصين الألمان ومنهم فريدريش روكرت يحس بضرورة تطوير الآداب الألمانية القومي ورفعه إلى مستوى الآداب العالمية الأخرى، وقد أراد فريدريش روكرت أن يساهم فعلاً في تحقيق ذلك الهدف العظيم بواسطة ترجماته الأدبية الشعرية لآداب الشرق.

وكان من بين الترجمات المتعددة التي أنجزها أعمال أدبية عربية وفارسية وهندية، ولا يتسع المقام هنا لاستعراضها جميعاً، وإنما سنقتصر على ذكر أهمها. فبالإضافة إلى مقامات الحريري المذكورة أعلاه فقد ترجم أشعار الحسانة لأبي تمام، وديوان امرئ القيس، والبردة النبوية لكعب بن زهير، ومقطعات من أشعار كتاب الأغاني، وكتاب الأمثال للميداني. ومن أشهر ما نقله إلى الألمانية أيضاً بعض سور القرآن الكريم، حيث لم ينقل معنى الكلام

قد ألم بمعرفة ما يقارب الخمسين لغة خلال سنوات حياته السبع والسبعين. فقد تعلم، وهو شاب، اللغتين القديمتين اللاتينية واليونانية على عادة المثقفين الألمان في ذلك الوقت، ثم اللغات الأوروبية الهامة، الفرنسية والإنجليزية والإسبانية والإيطالية، وكان قد نظم أشعاراً مترجمة عن الإسبانية والإيطالية عندما بدأ دراسة اللغات الشرقية على يوسف هامر في فينا. وكانت إقامة أسابيع قليلة في فينا كافية له لتحصيل ما مكّنه من أن يواصل وحده دراسة تلك اللغات في وطنه حيث لم يوجد معلم ماهر لذلك.

وبعد مضي سنة أو سنتين على ذلك استطاع روكرت عرض الثمرات الأولى لدراساته على الجمهور، وهي مجموعة أشعار لقصائد غزلية مأخوذة عن الشعر الفارسي. ولم يستطع فريدريش روكرت خلال تلك المدة القصيرة أن يقوم بترجمة صحيحة عن الفارسية أو العربية، بل كان يحاول أن ينظم أشعاراً باللغة الألمانية يحاكي فيها خصائص الشعر الشرقي ولا سيما الغزل منه، معتمداً في ذلك على ترجمة لبعض أشعار جلال الدين الرومي التي كان قد قام بها استاذاه يوسف هامر. وإن فريدريش روكرت التزم في محاولته هذه بالشكل الأصلي لهذا الشعر بما فيه من وزن وقافية، فأصبح بذلك أول شاعر ألماني نظم شعراً ليست فيه روح الشعر الشرقي فقط، وإنما توجد فيه صورته أيضاً، من حيث أنه جعل القافية تجري على جميع أبيات القصيدة، كما هي العادة في القصيدة العربية أوفي شعر الغزل تماماً، وإن هذا الأمر لم يكن مألوفاً أبداً في الشعر الألماني.

إن أول ترجمة أدبية برز بها فريدريش روكرت كمستشرق وشاعر في الوقت نفسه هي ترجمة مقامات الحريري، وما تختص به هذه الترجمة أن المترجم قد استخدم فيها أسلوب

يكتب لها أن ترى النور لفترة طويلة، وإذا طُبعت بعد ذلك فإن عيون مترجميها لم تكحل برؤيتها.

لقد نبّه إدوارد سعيد في كتابه عن حركة الاستشراق الأوروبية إلى ميزة ألمانية لتلك الحركة، قائلا: «إنه ليس من باب المصادفة أن الأعمال الأكثر تأثيرا لحركة الاستشراق الألمانية وهي الديوان الغربي الشرقي لفيشر وكتاب لشليغل (Schlegel) حول لغة وحكمة الهنود، أن يكون أصحابها بعيدين عن الشرق الحقيقي، إذ نشأ الأول من عشق الشاعر لزوجة صاحب بنك في فرانكفورت، وقد نشأ الثاني خلال رحلة قام بها صاحبه على نهر الراين. وإن السبب في ذلك البعد عن واقع الشرق هو أن العلماء الألمان لم تكن لهم مشاركة حيوية في بلاد الشرق بشكل مباشر، لأن الألمان كانوا لا يتبعون أهدافا سياسية واقتصادية لدولهم مثل ما فعل آخرون، نذكر منهم Lane و Lamartine و Burton و Disraeli».

حقاً، إن الحركة الأدبية المتعاطفة مع أدب الشرق في ألمانيا كانت حركة ثقافية، لا سياسية، إلا أن ذلك لا يعني أنها لم تتبع التيار السياسي العام، ولذلك فإن الذوق الأدبي قد تغير مع ارتقاء شعور الجمهور بالقومية الألمانية ابتداء من الأربعينات في القرن التاسع عشر، فاهتم الأدباء والشعراء منذ ذلك الحين بالمسائل السياسية والاجتماعية في بلادهم بالدرجة الأولى، وكأهم نسوا أدب الشعوب الأخرى، ففضل سائدا ما كان فريدريش روكرت وغيره يخافون وقوعه، ألا وهو تضائل حجم الثقافة الألمانية واقتصادها على معنويات قومية.

واستمرت هذه النزعة إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية حيث بدأ الشباب الألمان بالانفتاح مرة أخرى على ثقافات

القرآني فقط، وإننا حاول أن يصوغ ترجمته بشكل أقرب ما يكون من الأسلوب الأصلي ليحس القارئ الألماني بشيء من الإعجاز القرآني والبلاغة المعجية الكامنة في هذا الكتاب السياسي. وإن المتخصصين يتفقون على أن هذه الترجمة هي الترجمة الوحيدة التي نجح صاحبها في إيصالها إلى القارئ بصورة أقرب ما تكون إلى النص الأصلي. ويضاف إلى هذه الأعمال المترجمة عن العربية عدة ترجمات عن الأدب الفارسي أيضا، لا نهدف إلى عذها هنا، وإننا نريد أن ننوّه بشيء آخر يتصل بتلك الترجمات: وهو أن كل من له تجربة في نطاق الترجمة يعلم أن نقل نص ما من لغة إلى لغة أخرى يقتضي من المترجم فهم النص الأصلي واستيعاب ظروف بيئته الحضارية بصورة جيدة؛ ومن حيث أن معظم النصوص التي ترجمها فريدريش روكرت تنتمي إلى الشعوب الإسلامية، فقد أصبح من خلال اشتغاله بها المتخصص الأكبر علما بالحضارة الإسلامية في ألمانيا آنذاك، وبحكم استيعابه تعاليم دين الإسلام صار يحترم الإسلام كديانة إنسانية راقية في حين أن أغلبية معاصريه في أوروبا كانوا يظنون أن دينهم الخاص بهم هو الدين الإنساني الحقيقي الوحيد، فكبروا لذلك على جميع الديانات الأخرى، وقد أعرب فريدريش روكرت في كثير من أشعاره عن رأيه هذا ودعا إلى التسامح واحترام اعتقاد الآخرين.

وبالإضافة إلى ذلك، فإنه يوجد إلى جانب المستشرقين الكبيرين يوسف هامر وفريدريش روكرت مثقفون ألمان آخرون، أسهموا في الحركة الأدبية المتعاطفة مع أدب الشرق، بصورة غير مباشرة، غير أن جهودهم وأعمالهم لا تقبل المقارنة مع هذين المترجمين الفاضلين. وقد ظلت تلك الحركة مزدهرة حوالي ثلاثين عاما من الزمن. ونتيجة للجهود التي بذلها أولئك المستشرقون المترجمون، فقد أصبح الأدب الألماني يمتلك جزءا وافرا من أعمال الأدب الشرقية بأسلوب أجود ما يكون ترجمة. ولسو الحظ، فقد بدأ ميل الجمهور إلى الأدب العالمية يمتد منذ منتصف القرن التاسع عشر مع اختفاء المدرسة الرومانتيكية في ألمانيا، وبدأ ينخفض عدد قارئ الكتب المترجمة عن أدب الشرق، لدرجة أن أصحابها لم يكونوا يجدون في كثير من الأحيان دار نشر ليطمئنوا من عرض أعمالهم على الجمهور، فبقيت بعض الترجمات نائمة في الدروج ولم

أرست فيلهلم فون
شليغل (1787-1845)





الاستاذة آنه ماري شيميل

ذو مهارة عالية للقصاص العربي أيضا، فقد ازداد عدد كتب القصص المترجمة عن العربية في السنوات الأخيرة كما ازداد عدد قارئها.

إنَّ القارئَ اليومَ للآدابِ العالمية يطلب من وراء ذلك رسماً مثالياً لتجارب الناس الآخرين ويريد أن يشاهد فيها انعكاساً لمسائل الحياة الشخصية والاجتماعية والسياسية، ويسعى إلى فهم شعور الناس وأفكارهم واستيعاب صور معيشتهم، وإنَّه يقدِّر ذلك المؤلف الذي جعله يعايش الناس الغرباء لأول وهلة فيستأنس بهم عن طريق القراءة ويتعرف بهم أناساً مثله في البشرية، ويجد تجاربه حية معاشة في تجارب أشخاص مجتمع آخر. ويعمل القارئ كلَّ التقدير والاحترام لذلك المؤلف الذي يستطيع رسم مجتمعه وعرض مشاكله وشعور أفراده بحيث أنه يسرد قصته وكأنه الواقع الحي الذي يمثل المجتمع وخصائصه المميزة في الوقت نفسه، وإذا اتفقت المؤلف فنه يجعل القارئ يتحد مع أبطال قصته، وإن كانوا يعيشون في بيئة غريبة عن القارئ، فإنَّ ذلك يُعَدُّ جزءاً من الأدب العالمي في أيامنا هذه. إنَّنا ننشئ المؤلفين العرب بما يتوفر عندهم من غزارة وتنسوع في الأدب العربي، مما يرتقي به إلى مصافي الأدب العالمي.

الاستاذ فولف ديتريش فيشر



أمم العالم وآدابها. فبدأ تحوُّل مجتمعي تامٍّ في ألمانيا انبعث به اهتمام المثقفين بالأدب العالمية، حيث انجذبت عنايتهم إلى المؤلفين غير الأوروبيين والأميركيين، وذلك مع ازدياد اهتمام الشباب بمشاكل شعوب العالم الثالث، لأنَّ فوق الجمهور كان قد تغير أثناء الزمن الذي كانت فيه الثقافة الألمانية في عزلة عن العالم الخارجي. فبينما كان يعمل مثقف القرن التاسع عشر إلى الأدب الشرقية الكلاسيكية وإلى الشعر بشكل خاص، فإنَّ القارئ يفضِّل في أيامنا هذه القصة القصيرة والرواية بالدرجة الأولى، وإنَّه من النادر أن يقرأ الشعر المترجم لأنَّ نقل الشعر إلى لغة أخرى يحتاج إلى مترجم شاعر يحسُّ بالخواص التي تتمثل في نفس الشاعر الأصلي.

ولحسن الحظ، فإنَّه قد ظهرت في الأدب الألماني في أيامنا هذه مستشرقة شاعرة تقفني أثر فريدريش روكرت، اسمها آنه ماري شيميل (Annemarie Schimmel)، وهي تبذل كلَّ جهد لتعريف الجمهور الألماني بالأدب الشرقية، فقد ترجمت مختارات من الشعر العربي المعاصر، وفيها أشعار لابراهيم ناجي، وصالح عبد الصبور، وفدوى طوقان، ويذر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وعبد الوهاب البياتي، وأدونيس وغيرهم. ويوجد مترجمون

الشرق الإسلامي والأندلس في شعر هاينه

منير القندري

الشاعر والأديب الألماني الشهير بالشرق في مفهومه الأدبي الغربي التقليدي ، بحيث تعترضنا في صلب شعره العذب الجميل عدّة مقطوعات مثيرة توجي بالحنين إلى الشرق إحياء أو تصدح به انطلاقاً من العنوان رأساً . من ذلك أنشودة «العاشق العذري» (Der Asra) التي تشيد بعشّاق بني عذرة «الذين يموتون إن عشقوا» ؛ ومقطوعة «علي باي» (Ali Bai) التي تصوّر بطلاً من أبطال الجهاد وهو ينعم بالدنيا ثم يسارع للقتال في سبيل الله حتّى ينعم بالآخرة ؛ ومنظومة «الشاعر فردوسي» (Der Dichter Firdusi) التي تروي خبيثة صاحب ملحمة «شاهنامة» العبقري في علاقته بمولاه محمود الغزنوي ، ومرتبة «الملك الأندلسي

لم يشتهر هاينريش هاينه (H. Heine, 1797-1856) من بين أولئك الشعراء الألمان الذين انصاعوا لجاذبية الشرق فتغنّوا به بشكل أو بآخر واستلهموه لأغراض شعرهم . فلا يتبادر اسمه إلى الذهن إذا ما جرى الحديث عن أثر الشرق في الأدب الألماني ومكانته فيه ، كما هو الحال بالنسبة إلى طائفة من معاصريه ، نذكر منهم بالخصوص غوته (Goethe) وروكارت (Rückert) وبلاتن (Platen) وشتيغلتز (Stieglitz) وبودنشتات (Bodenstedt) وفرايغرات (Freiligrath) وغايبل (E. Geibel) وشاك (v. Schack) . بيد أنّه يكفي أن ندقّق النظر في شعر هاينه الغنائي ونثره ، ثمّ في رسائله ، لتتأكد من أهميّة العلاقة التي ربطت هذا

صورة من طبعة هاينريش لاره
لمسرحية «المنصور» الدرامية من
تأليف هاينريش هاينه



الجديدة في جوب بعض أنحاء هذا الشرق، ولا سيما مصر التي اعتزم زيارتها سنة 1833 - لما كان على صلة وثيقة بأتباع سان سيمون - دون أن يتسنى له ذلك، فإنه رغم ذلك لم يبال بهذا الشرق الإسلامي الحقيقي بل لأنه، وبحكم تشبعه بالفكر الليبرالي التقدمي وإيمانه بالحضارة الأوروبية المعاصرة، ازدراه لأنه رأى فيه عالم تخلف وتعصب وتثبّت بتقاليد بالية فلم يعفه من نبال سحرته اللاذعة في كثير الأحيان.

لقد فضل هانته شرق الأدب والخيال على شرق الحقيقة والواقع. ونجسّم هذا التفضيل في خاطرة هامشية تتعلق بمعاصره الشاعر فرديناند فريدرشات وقد ذكرناه بين من اشتهروا بتأثرهم بالشرق من الشعراء الألمان. ويرى هانته هذا الجانب لكنه يعيب عليه تغنييه بشرق واقعي جاف يستند إلى أوصاف الرحالة ذوي النظر الدقيق كبوركهاردت (J. L. Burckhardt) ونيبور (C. Niebuhr) عوضاً عن «الشرق العجيب الموهي بالمغامرات» الذي نسجته أحلامنا تحت تأثير روايات الحروب الصليبية وحكايات ألف ليلة وليلة.

ولقد ثبت لنا فعلاً أنّ هانته لم يتعلّق بكتاب من مطالعاته التي لا تحصى ولا تعدّ مثلاً بتعلّق بألف ليلة وليلة. فقلّ أن وجدنا مؤلفاً من مؤلفاته يغفل عن الإشارة بصفة أو بأخرى إلى «الحكايات العربية» التي ترجمها لنا خالان حسب تعبيره في بعض المناسبات. ونجده في بعض الحالات أيضاً يصرّح بأنّ شغفه بحكايات شهرزاد وانبهاره بها بدأ باكراً في عهد الصبا ولم يتلاش في الكبر. وبهذا يجوز اعتبار «ألف ليلة وليلة» أهمّ المصادر والأسس التي انبنى عليها تصوّر هانته للشرق قبل أن يثره ويعزّزه بقراءات أخرى.

ويتاح الفرصة لهانته في شبابه ليوسّط الصورة بالشرق الإسلامي ويطلع على جوانب خلابة أخرى منه تمثّل له في مجال الشعر والأدب العربيين والفارسيين من ناحية والحضارة الأندلسية من ناحية أخرى. وقد كان ذلك في بداية العشرينات من القرن الماضي عندما باشر دراسة الحقوق في جامعة بون أولاً ثمّ في غوتينغن. وفي هذه الفترة نراه ينكبّ على تأليف عمل مسرحي شعري سمّاه على غرار بطله: «المنصور».

ولعلّنا لا نجازف كثيراً إن اعتبرنا هذا العمل بمثابة عربون حبّ، توجّه به الشاعر الألماني الشاب إلى الشرق

المسلم» (Der Mohrenkönig) التي تصوّر الملك أبا عيد الله محمداً آخر ملوك غرناطة لحظة مغادرته إياها مهزوماً كسيراً.

والأهمّ من كلّ هذا من حيث الكمّ مسرحية برمتها تبرّز من بين أعمال هانته المبكرة، تؤسّم على غرار قصيد تال لها بعنوان «المنصور» (Almansor)، سوف تركزّ عليها الحديث.

وعلاوة على هذا نجد له مجموعة لا بأس بها من الخواطر والتعاليق والتعاقيب والصور المجازية والنوادير وغيرها من العناصر والاستطرادات، تنتشر بكثرة في نشره الغزير وتعكس لنا في مجموعها وفي ترابطها الموضوعي مواقف جذيرة بالاهتمام حيال الشرق، على الصعيد الديني والتاريخي والأدبي بالخصوص.

والمعروف عن هانته أنّه من أصل يهودي، ممّا أدّى ببعضهم إلى نعته بالشرقي، سلبياً أو إيجابياً. وفي هذا دليل آخر على الالتباس والتعقيد اللذين يساوران لفظة «الشرق» في استعمالها التقليدي، غير العلمي. غير أنّنا نعني هنا الشرق الإسلامي فحسب، وقد يكون هذا التحديد قد لاح من خلال ما سقناه من الأمثلة المستمدة من أعمال هانته ذات الصبغة الاستشراقية، فارتسمت ملامح صلة بتضافه العرب وأخرى بأدب الفرس الإسلامي، ثمّ ثالثة بالأندلس وحضارتها الإسلامية المندثرة.

ومهما اجتهدنا، فإنّه يصعب تحديد مفهوم «الشرق» من وجهة نظر الشاعر الغربي، خاصّة في العهد الرومنطقي. إذ أنّه يبقى لديه تصوّر رومنطقي، وبالتالي لا عقلائي، تتشابه فيه لمسات من الحقيقة التاريخية والواقع المحسوس مع تأثيرات من عالم الشعر ودنيا القصة والخيال. فإذا به قطب ساحري يشعّ ألواناً ويفيض عجائب وغرائب ويثير الأحاسيس، يستهوئ الشاعر ويحتضنه ساعة ضيق وكدر، فيلهمه أحياناً.

ولئن صحّ أنّ هانته أعار الشرق الإسلامي المعاصر له حيث كان يطغى العنصر التركي العثماني فترة تقهقره أمام قوة الغرب وزحف حضارته شيئاً من الاهتمام وواكب عن بعد أوجع كتب بعض أجداده المصرية البارزة كالصراع التركي الروسي، وحركة تحرير اليونان، واحتلال الجزائر من قبل فرنسا، وبروز محمد علي باشا وطموحاته الإصلاحية. ولئن فكّر أيضاً أحياناً بقليل أو كثير من

«والعاشق العذري»:
كلّ يوم كانت ابنة السلطان
رائعة الجمال تمشي جبّة وذهابا،
عند المساء، حذو النافورة
حيث يجرّ الماء ناصع البياض.
كلّ يوم كان العبد الشاب يقف،
عند المساء، حذو النافورة
حيث يجرّ الماء ناصع البياض.
وكان كلّ يوم يزداد شحوبا.
وذاذ مساء دنت منه الأميرة
وخاطبته بعجلة سائلة:
ما اسمك، قل لي،
ومن أين أنت ومن قبيلتك؟
وأجاب العبد: محمد اسمي
واليمين مسقط راسي
وقبيلتي أولئك العشويون
الذين يموتون إن عشقوا.

ولا حاجة بنا بعد ما سبق إلى التشديد على أن وقوف
هائنه المركز على بعض جوانب تراث العرب الثقافي وأدب
الفرس في بداية العشرينات يندرج أولا وبالذات في نطاق
تحضيراته لكتابة «المصور» بغية أن يكسب عمله الفني هذا
طابعه الشرقي الملائم. ولكن لا بدّ من الإشارة هنا إلى
عامل آخر قد يكون قام بدور هام في حفز الشاعر الناشئ
هائنه على الاهتمام بأدب الشرق الإسلامي آنذاك، ونعني
به ظهور عمل غوته الشهير «الديوان الغربي الشرقي» أو-
وحسب اختيار غوته نفسه وباقتراح من كبير مستشاري
عصره سلفاستردي ساسي - «الديوان الشرقي للمؤلف
الغربي» سنة 1819. وكلّنا يعرف الموقع الكبير والأثر
العميق اللذين أحدثتهما مثال غوته في استيعاب أدب
الشرق الإسلامي والنسج على منواله في بعض أبنائه
عصره من هواة الشعر الموهوبين أمثال فريدريش
روكارت، وأوغوست فون بلاتن بالخصوص وهما اللذان
بلغ بهما السؤلح إلى حدّ تعلّم الفارسية والعربية لمزيد
التغلغل في شعر العرب والفرس خاصة.

الإسلامي. فيصرف النظر عمّا ستكشف لنا عنه دراسة
المسرحية من أوجه مؤيدة لهذا الرأي، توجد قرائن عديدة
ناجمة عن فترة التأليف تزيد دها وتأييدا. من ذلك بعض
التصريحات الواردة في رسائل موجهة إلى أصدقائه
وأحباب، لعلّ أهمّها وأطرفها في نفس الحين المقطع التالي
من رسالة بتاريخ 14 فبراير 1822 (والمقطع بالفرنسية في
الأصل):

«حالمًا تحسّن حالتي الصحية سأغادر ألمانيا وسأتحوّل إلى
الجزيرة العربية حيث سأعيش عيش البدو الرّحل وحيث
سأكون إنسانا بأنّمي معنى الكلمة وسأعاشر جمالا حقيقية لا
جمالا في صورة طلاب (Studenten) وسأنظم أبيات شعر
جميلة جمال المعلّقات وسأجلس أخصيرا على الصخرة
المقدّسة التي جلس عليها المجنون ليناجي ليلي».

ولئن عبّر هذا التصريح وتصريحات أخرى مماثلة، تعود إلى
نفس الفترة تقريبا، عن حنين عاطفي ظر في إلى الشرق
باعتباره عالم الأحلام وحضن هناء وسلام، فإنّه يكشف في
نفس الحين عن إحاطة بيّنة ببعض الملامح بالشعر العربي
والأدب الفارسي وعن دراية ببعض آثار كليهما. فأما عن
«المعلّقات» فقد ثبت لنا أن مؤلّف «المصور» لم يهمل قراءة
هذه القصائد في ترجمتها الألمانية التي حقّقها هرتمان
(A.Th. Hartmann) في مطلع القرن التاسع عشر. وقد
شفّع هذا المستشرق ترجمته بمقدّمة ضافية أثارها بأمثلة
مستمدة من «ديوان الحامية» لأبي تمام اقتبس هائنه مثالا
منها - وهو في الأصل مقطع لسلم بن ربيعة مطلعُه:

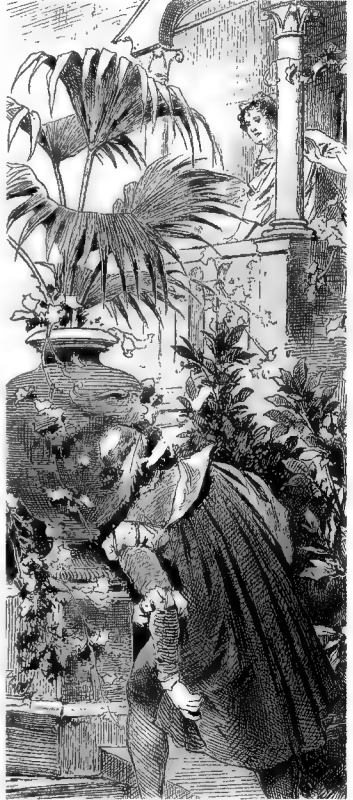
«إن شواء ونشوة وتخبب البازل الأمون»
وأهداه صديقاله. هكذا يتّضح أن إشادته بجمال
«المعلّقات» ورغبته في مجاراتها لم يأتيا من باب المجاملة بل
عن معرفة بالموضوع. وأما المجنون وليلى فإنّ خبرهما قد
بلغ هائنه ومعاصره قبل كلّ شيء عن طريق تراجم الأدب
الفارسي، فالأرجح أنّ شاعرنا لم يقصّه العشاق العذريين
المشاهير بفضل رواية «ليلي وجمنون» لنور الدين عبد
الرحمان جامي في ترجمتها الألمانية الصادرة سنة 1808 على
يدي هرتمان أيضا وتجلّى تأثير هذه الرواية في هائنه بأنّمي
الموضوع في خاتمة «المصور» إذ ينزل الستار على بطل
المسرحية العاشقين وهما يتوهّمان أنّهما المجنون وليلاه.
ويعود هائنه، كما سلف أن أمّنا، بعد زهاء ربع قرن إلى
موضوع الحبّ العذري ليقدمه في قصيدة أخاذة هي

ولم يذهب هانیه إلى هذا الحد ولكنه تأثر بديوان غوته الذي أشاد به بإطناب في بعض أعياله الموالية والمدرسية الرومنطيقية، واصفاً إياه بأنه «سلام عطر أهدها الغرب إلى الشرق». ووقف وقفة جديدة على أدب الشرق الإسلامي الذي تملك فؤاد غوته وحرك قريحته، فقرأ مثله الملعنات وقصة مجنون ليلى وشعر كبار شعراء الفرس كسعدى ونظامي وحافظ بالخصوص، عبر تراجم هامير بورغشتال (J. v. Hammer-Purgstall)، ويتأكد هذا بوجود العديد من الصور الشعرية والاستعارات الدارجة في شعر هؤلاء، لا في مسرحية «المنصور» فحسب بل وفي شتى المقطوعات من ديوانه الشهير «كتاب الأغاني» أيضاً. ومن مطالعات هانیه أيضاً في نفس السياق القرآن (في ترجمة المانية طبعاً). وأهم دليل على ذلك رسالة بتاريخ 21 يناير 1824 يعبر فيها هانیه في شبه هذيان عن شوقه إلى بلاد فارس وعن إعجابه المطلق بشعرائها ويستطرد قائلاً: ولكن، رغم كوني فارسياً (كشداً) فأني أشهد أن أعظم الشعراء هو أنت يا نبي مكة العظيم، ورمح أني لم أتعرف قرآنك إلا من خلال ترجمة بويزن فإنه سوف لن يفارق ذهني عن قريب».

ومهما حوى هذا القول مما يمكن أن يستنكره المسلم، فإنه في سداجته يأتي بدليل بين آخر على أهمية العلاقة التي ربطت هانیه بثقافة الشرق الإسلامي في مستهل حياته الشعرية أي في فترة ابتكار مأساة «المنصور».

ونلمس وقع هذه القراءات وأثرها على مستوى النص إذ نشعر بسعي المؤلف إلى تكييف عمله الفني وفقاً للصورة التي تمثلت له عن الشرق وحرصه على إضفاء أكثر ما يمكن من المصداقية على خطاب أبطاله المسلمين ومنطقهم طبقاً لأصولهم العربي وخاصة فيما يتعلق بالبطل الرئيسي المنصور. فقد عرّفه بكونه من أصل يعني عريق فعمل على أن يكون كلامه حافلاً بالصور والتشابه المستعارة (عن صواب أو عن خطأ) من الأدب الشرقي ومن تعابير المسلم، وأن يتحلّى بالفضائل والخصال التي تحلّى بها العربي، وبرزت من خلال شعره القديم، وأن يكون في حبه كمجنون ليلى، أي عذرياً، يحب حتى الموت.

ولكن هانیه عمل بالخصوص على أن يكون بطله أندلسياً، أي إسبانياً مسلماً مثالياً، وغرناطياً منكوباً.



الصورتان في صفتي 77 و 78:
شورّ جعلت في طرفة هانيريش
لاوه لمسرحية «المنصور» الدرامية
من تأليف هانيريش هانیه



وبالتالي وبالإضافة إلى ما ذكرنا من المطالعات الاستشرافية، عكف هائنه في نفس الوقت على دراسة قسم آخر من المصادر، يتعلّق بتاريخ إسبانيا زمن حكم المسلمين لاسبانيا في نهاية هذا الحكم، أي عند سقوط غرناطة في أيدي الصمّاء. ذلك أنّ هذا الحدث الخطير في تاريخ الحضارة الإسلامية يشكّل الخلفية الزمانية والمكانية لمسرحية «المنصور». فقد تصوّر المؤلّف على هذه الخلفية مأساة شاب وشابة من أهالي غرناطة المسلمين، هما المنصور بن عبد الله وسليمة بنت علي، كتب عليهما الزواج منذ الرضاعة، وتعلّق كلاهما بالأخرمند الصّبا حتى وقعت الفاجعة، فسقطت غرناطة وتعرّس المنتصر المسيحي فوضع الأهلالي المهزومين أمام أمرين: إمّا التنصّر أو الهجرة. فتبع المنصور وليّه إلى المهجر، وبقيت سليمة مع وليّها لترتّب تربية مسيحية، وحصل بذلك الفراق بل وبالأصحّ حصل تفريق الشمل قسراً.

ويرفع الستار على المنصور وفقاً على أطلال بيت نشأته المهجر، وقد عاد خلسة إلى مسقط رأسه، يدفعه الحنين إلى الوطن الضائع والشوق إلى حبيبة الطفولة وخطيبته المفقودة بحكم هجر بشرى. وينساب البطل الكسير القلب في مناجاة مثيرة يستعيد فيها ذكرياته، الحلوة منها ثمّ المرة بالخصوص، فيستعرض الأحداث الأليمة التي عاشها أهل غرناطة حين وافاهم نيا الهزيمة واستسلام قادتهم، وعلى رأسهم الملك أبو عبد الله محمد، لأصحاب الغلبة المسيحيين فرناندو وزوجته إيزابلا. ويتصاعد انفعاله ويؤاخذ في نقد لأذع لا المنتصر فحسب، عائياً عليه الإخلال بوعده الصريح في ترك المهزوم على دينه وعرفه وعدم إرغامه على الارتداد والتنصّر، بل كذلك أساءة غرناطة وكبار قومها المسلمين الذين انشغلوا بالخصومات الداخلية والتناحر فيما بينهم، فأهملوا واجب الذود عن الوطن والدين، ومهدّوا سبيل النصر للعدو الذي كان بالمرصاد يترصّد فرصة الانقضاض على غرناطة الزاهرة. وتثور ثائرة المنصور ويبلغ أساه أوجه حين يعلم أنّ سليمة على وشك الزفاف بوعده بحال من مسيحي إسبانيا، ادّعى النبل والأصل العريق، يتواطأ مع قس المكان، طمعاً في مال أبيها. ويتمكّن المنصور من الاجتياح بسليمة، ويدور بينهما حوار يتضح من خلاله أنّ التفرقة الدينية الجبرية قد تركت بعد آثارها العميقة. وفي محاولة

بالخصوص مسؤوليتهم التاريخية في تحطيم حضارة أنارت أوروبا وإرساء عهد ظلمة بدليل .

ويتجلى لنا هذا الموقف المميز عبر كامل فصول المسرحية ولكن بالخصوص عبر مقطع يؤذيه «خورس» ببرز فجأة عقب الفصل الثالث دون أن يكون له مبرر بنوي بين في صلب الدراما مما عرّض المؤلف لنقد كثير غريب عليه الخلط السوظائفي كما عيب عليه شذوذه الفصوى، وقيل أنه «محاضرة خاصة في تاريخ الأندلس» ما كان لها من داع . وكأني بهؤلاء قد فاتهم أن هانية لم يسرد هذا التاريخ سردا اعتباريا بل تغنى به من صميم مهجته للتعبير عن إعجاب كبير ملاء للإبراز تناقض تجلّ له بوضوح بين ما كانت عليه إسبانيا تحت سيادة المسلمين وما آلت إليه من بعدهم، رغم جالها الطبيعي الفتان .

ومنذ الافتتاح، يمجّد الشاعر ما يسمّيه «الحضارة الأندلسية النبيلة التي أنبتها طارق (بن زياد) بيد قوة في أرض إسبانيا» والتي نمت وقرعت في ظلّ حكم الأمويين حتى كادت تسوق الحضارة الإسلامية الأم في المشرق العباسي أمة . ويستعرض في إنجاز يوحى بإلمام ثابت نشأة الدولة الأموية في الغرب منذ وصول عبد الرحمن، «وأخر الأمويين»، بعد أن نجا بنفسه من مجزرة السفاح العباسي واختياره قرطبة عاصمة له . وتزدهر قرطبة بفضل رعاية عبد الرحمن (الثالث) فتطوّر أساليب العيش وتتهلّب فنون الغناء والطرب والمعارف وترتقي العلوم، فتغد على قرطبة من كلّ البلدان أفواج من طلبة العلم المتعطّشين بمحجّون إليها ليتعلّموا قيس الكواكب وحلّ ألغاز هذه الحياه .

ثم تسقط قرطبة وتسمو غرناطة لتندو «مركز العظمة الأندلسية» وتتهلّب فيها قيم الفروسية والشهامة والحبّ السامي إلى أن تسقط بدورها فلا تلقى المعاملة النبيلة من لدن «قاهرها الماكر الذي نقض عهدها صريحا ضمن به حرّية العقيدة، فلم يترك للمغلوب خيارا سوى التنصّر أو مغادرة إسبانيا تجاه إفريقيا مغادرة الماربع» .

تلك هي خلاصة المقطع وقد تلخّصناه متقيدين بحرفه ومغزاه، فإذا به وكأنّه ناجم عن قريحة مسلم متأثر، يعظم أندلسه في حين ويرثي فقدانها في حسرة .

ومّا بلغت الانتباه فيه أيضا غزارة التفاصيل الدقيقة المستمدة من التاريخ الأندلسي، وقد تطلّبت حثنا وقوفا جديدا على هذا التاريخ بالدراسة والتعمّيق . وتأكّد لنا

ياثمة بدهم المنصور حفل العرس بمعبة ثلّة من المسلمين الذين بقوا في الأندلس خفية لمواصلة الجهاد ومقاومة العدو، وعلى رأسهم الحسن، خادم بيت المنصور الأمين سابقا، ويخطف المروص، ويفرّ بها وقد جرح جرحا قاتلا . ونرى في الحتام الحبيبين يستقيقان بعد إغواء وسط نفسيهما متعاقبين إلى الحضيض، ظنا منهما أنّها بطران إلى عالم آخر أفضل لا مكان فيه لإيليس ولا فرق فيه بين مسيحي وغير مسيحي .

لم تحظ مسرحية «المنصور» بما تستحقّ من الدرس والتحليل ضمن البحوث التي أنجزت حول هانية وأعماله . واكتفى البعض بالقول إنّها محاولة درامية باكرة تمثّل ككثير من أمثالها في أدب أوروبا الرومنطقي قصّة حبّ في قالب استشرافي، مضيق أنّها نتجت عن أزمة عاطفية، عاشها هانية في تلك الفترة من أجل ابنة عمّ لمحب غفغف بجها ولم تعب به كثيرا . كما فسّر البعض الآخر دافع هانية الرئيسي في صياغتها برّد فعل في على حملة ومعادية للسامية، اجتاحت ألمانيا سنة 1819 وتأمّ منها الشاعر اليهودي الأصل الما جعله برّد بهذه المسرحية، فيفضح تعصّب النصارى الديني ويظهرهم في أبغض مظاهر قلة التسامح واضطهاد سواهم باسم دين يحمل شعار المحبة، ملتمّسا في عدّة مواطن إلى محاكم التحقيق (أو التفتيش) الكنائسية الرهيبة ومحارقتها، في حين يظهر الخصوم الضحايا في مظهر يبعث على الإعجاب بهم والتأسّف لمصيرهم .

إلا أن أصحاب هذه النظرية استصغروا الجانب الشرقي الإسلامي الميسطر على هذه المسرحية واعتبروه مجرد «قناع»، أي وسيلة شكلية سطحية، لتحقيق غاية لا تحلو من خطورة هي تحجّج سلوك «أنصار الصليب» . أو أنّهم افترضوا أنّ المسلمين إنّما يقومون مقام اليهود . لكنّها نظرية لا تثبت ولو قليلا أمام قراءة دقيقة ومبرّدة لهذا العمل . وحتى إذا جارينا هذا الرأي، وافترضنا أنّ المؤلف بحث في المنطلق عن قناع، فإنّنا نصّر على أنّ الوسيلة ما لبثت أن غدت غاية في حدّ ذاتها وأصبحت مسرحية «المنصور» نشيدا يمجّد مسلمي الأندلس وحضارتهم متجيدا ويرثي نكبتهم على أيدي الإنسان المسيحيين رثاء، وصار الطعن في هؤلاء غير متوقّف على موقفهم التعصّبي بل شاملا



صورة من اللذان إسمود برونين في طبعة خوستاف كارلسن لصعيد والمصريين من تأليف هابنه هابنه

اشتهر في الأدب الغربي، وذلك في قصيدة «الملك الأندلسي المسلم».

ويعملنا قصيد «المنصور» إلى قرطبة وبالتحديد إلى صحن مسجدها العظيم، وقد مسخ وأضحى كتندرية مسيحية. وهنا نجد المنصور بن عبد الله يمدق في الأعمدة الجبارة ويعاتبها في صمت على خنوعها واستسلامها لعار الردة، لكنه يجد في ذلك في نفس الحين ما يخفف عنه وطأته لأنه بدوره اضطر إلى الخضوع للتعميد «فإذا رضي الجبار العظيم بمصره فما بال الضعيف». وينتهي القصيد بحلم يوحى برؤى القديس يوحنا، فيرى المنصور وهو قائم المسجد الكتدرائية يأبى تحمل العار أكثر مما تحمل فينهار في قفعة مهولة ويهوي على رؤوس «آلهة النصارى».

وقد تميز هذا القصيد بتحيّز واضح للجانب الإسلامي ومعاداة للجانب المسيحي، تمجّداً بالخصوص في مقارنة في مطلعها بين ما كان عليه المعلم الديني حين كانت تقام

فعلا وبالأستناد إلى قائمة الكتب التي استعارها هابنه آنذاك من مكتبة جامعة بون أنه «لم يدخر جهداً» على حدّ تعبيره في بعض رسائله من نفس الفترة - للتوثيق واستيعاب الخلفية التاريخية اللازمة لصياغة «المنصور»، فاعتمد مصادر ومراجع علمية رائدة في ذلك العصر (إذ لم تتطوّر إذ ذاك دراسة تاريخ الأندلس الإسلامي في أوروبا كما سيحصل فيها بعد بفضل دوزي أو حتى كوندي) ما كان لزاماً على شاعر شاب في مهتل دراسة الحقوق أن يسخر لها وقته وجهده لو كانت غايته لا تتجاوز رسم قناع، كما ادّعى بعضهم. وكان يوسعه أيضاً أن يجد وحلوه معظم أدباء الغرب، من معاصريه وأسلافهم، الذين نظموا ما نظموا وصاغوا ما صاغوا حول غرناطة الأندلسية ونهايتها الملحمية، فاكشفوا بالاعتداد بالخصوص على رواية الإسباني خيناس بيراس دي هيتا (Gines Perez de Hita) ولد حوالي 1545) التاريخية (حروب غرناطة الأهلية) (Guerras civiles de Granada) التي استعارها هابنه فعلا من بين ما استعار من كتب في ترجمتها الفرنسية الصادرة سنة 1809. لكنه تجاوز هذا الحدّ بكثير فغاص في مصادر تبحث في تاريخ إسبانيا، أهمها كتاب فاسلير (I. A. Fessler) (محاولة في تاريخ الأمة الإسبانية)، يجتّل فيه الحديث عن فترة الحكم الإسلامي قسماً هاماً، كلّه إكبار للحضارة التي ازدهرت في ظلّه. ومن هذه المصادر أيضاً ترجمة ف. فون دومباي الألمانية وللأنيس المطرب بروس القرطاس في أخبار ملوك المغرب وتاريخ مدينة فاس» لابن أبي زرع، الخ.

ولئن شهد هذا الاجتهاد في استيعاب القاعدة التاريخية لعمله الأدبي على حرص على الأمانة والإتقان، فإنّه ينمّ أيضاً، ولاشكّ، عن تعلق شديد بإعادة البحث وموضوع الدراسة التاريخي أي الحضارة الإسلامية الأندلسية ومصير مسلمي إسبانيا بعد تغلب المسيحيين عليهم.

ولم ينته اهتمام هابنه بهذا الموضوع - بل قلّ شغفه به - بعد الفراغ من مسرحية «المنصور» بل تواصل مباشرة إثر ذلك زمناً ثم عاوده فيها بعد. ففي سنة 1825 نراه يعود إلى شخصيته الرئيسية المنصور بن عبد الله ليقدّمه في قصيد مثير يحمل أيضاً عنوان «المنصور» ونجده بعد ربع قرن آخر يعود إلى غرناطة وبأسانها ليصورها من وجهة نظر آخر ملوكها، أبي عبد الله محمد النصري، أو (Boabdil) كما

المقامات فقلارنه بالحريري . كها أطال في ذكر ابن جبرول (Ben Gabriol) أو أبي أيوب سليمان بن يحيى كما عرفه العرب، وسرد في شأنه تاذرة تكرس شهرته الأسطورية لكنها تشهد في ذات الحين بسهاحة ملوك الأندلس المسلمين وإنصافهم لرعاياهم دون تمييز في الانتساب الديني . ومفادها أن شاعرا مسلما من جبران ابن جبرول قتل جاره هذا بدافع الغيرة وقره في مكان نمت فيه شجرة تين عجيبة . فبلغ أمرها سمع «والخليفة» فأمر بالتحقيق وظهرت الحقيقة، فحكم على الجاني بالإعدام شنقا . وقد ورد هذا القصيد ذو المائتين والأربع والعشرين رباعية ضمن ديوان صدر تحت عنوان (Romanzero) بمعنى قصائد نحي بالشعر الإسباني . والجدير بالذكر أن هائنه نظم، وهو مقعد طريح الفراش من جراء داء عضال، أنهكه حتى الموت في فبراير 1856 . ولا عجب أن يشتمل نفس الديوان على تلك القصيدة المؤثرة التي أشرنا إليها تكرارا : «الملك الأندلسي المسلم» . وهي تصور أبا عبدالله محمد، آخر ملوك الإسلام في إسبانيا لحظة وداعه الأخير لعاصمة ملكه الحبيبة غرناطة تاركا إياها لأعداء الإسلام . وتشخصه الشاعر الألماني، وهو في طريقه إلى المهجر على رأس قافلة بحريمه وبعض حشمه يجزها وكأنها أذبال الحبيبة . ويقف الملك الطريد ليلقي من بعض الروابي للمشرقة على المدينة نظرة أخيرة، فيزيده أسى أن يرى الصليب يحتل مكان راية الهلال فوق أعلى صومعات قصر الحمراء الجليل . وتغورق عيناه بغيض الدمع وتتصاعد من صدره زفرات الألم، فتؤبّه أمه أن يبكي كالنساء مدينة لم يقدر على حمايتها كالرجال . ولكن هائنه لا يترك الكلمة الأخيرة لعائشة الحرّة ولعلّ الملك المنكوب عبر الأجيال - وكان هائنه منهم حين كتب مسرحية «المنصور» وحله مسؤولية الهزيمة والعار- لا بل ينصف بطله التعس ويتعاطف معه باعتباره من ضحايا «القدر الفظيع الماحق» الذي لا يقوى عليه أشجع الشجعان . ويستدل الشاعر بالرواية الشائعة، القائلة بأن الربوة التي أطلق منها أبو عبد الله زفرات الحسرة رسخت في الأذهان وأضحت منشد تعرف باسم «زفرة المسلم الأخيرة»، استدلل بها ليهز أن خاتم ملوك غرناطة والأندلس قد خلد في ذاكرة البشر باعتباره ضحية جذرية بالعطف، لا باعتباره خفقا مغلوبا . وبالأبيات التالية ينتهي القصيد :

فيه صلوات المسلمين وما أصبح عليه لما أخضعه النصراري لطقوس قذاسهم نأما حدا بواضعه إلى أن نسه إلى شاعر مجهول من مسلمي إسبانيا المنكوبين . وتجدر الإشارة هنا إلى أن الباحثين في أدب هائنه يلحون عامة عند شرح هذا القصيد في إظهار العلاقة الجذرية بين تأليفه في غضون أكتوبر 1825 وبين إقدام صاحبه، في يونيو من نفس السنة، على اعتناق المسيحية، بعد مروره بأزمة تمزق بين مبدأ البقاء على عقيدته الموروثة و«ضرورة» الدخول في دين الأغلبية من مجتمعه الألماني حتى لا يظل منبوذا .

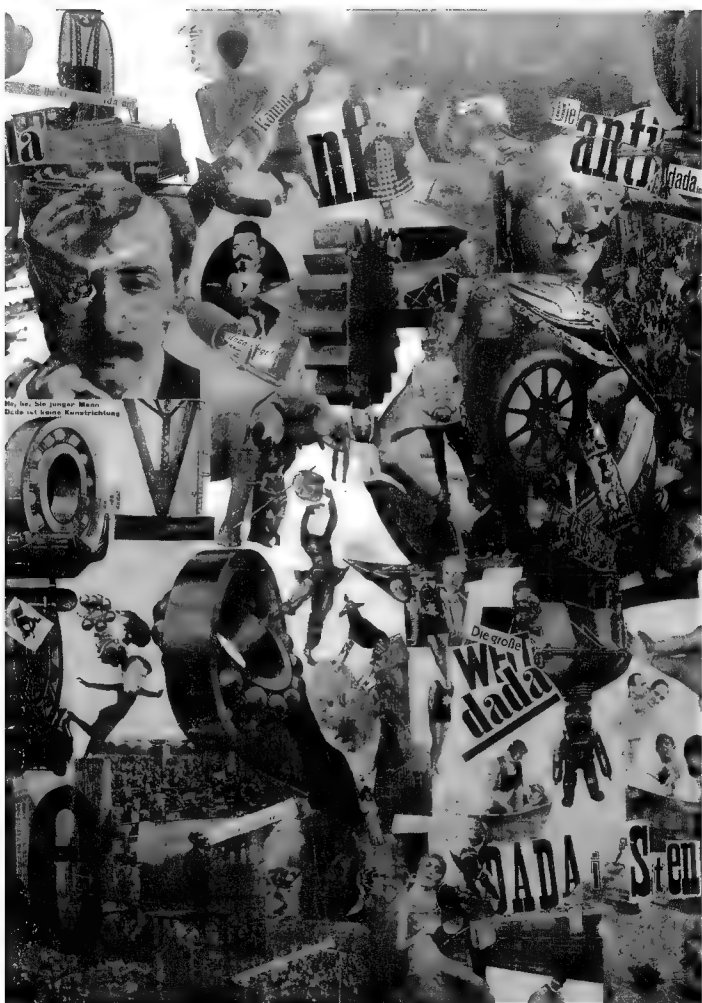
وقد كان هائنه في هذه الفترة بالذات منكباً على تأليف رواية قصصية («حبر بانخاراخ» Der Rabbi von Bacharach) بطلها شاب من يهود الأندلس المطرودين، فانغمس هائنه من جديد في تاريخ إسبانيا الإسلامي مهتماً بالعنصر اليهودي . فإذا به يطلع بأكتر دقة مما حصل عند إعداد مسرحية «المنصور» على الدور المتميز الذي شكّن يهود الأندلس من أدائه على الصعيد الفكري في ظلّ السيادة العربية الإسلامية . ويكتشف أن «العصر الذهبي» في كامل تاريخ الثقافة اليهودية إنما تحقّق في الأندلس وفي ظلّ نفس السيادة . وبالتالي، فإنه يجوز أن نرى في إدراك هائنه لهذه الحقيقة كما تجلّت له سببا آخر لتفسير «حنيبه» العميق إلى الأندلس الإسلامية وتعاطفه الحميم مع ضحايا حملات «الاسترداد» ومحاكم التفتيش . فضحاياها مسلمون ويهود على السواء وبين الجاليين الأندلسيين تقارب في المصير لا بدّ أنه لم يغيب عن هائنه، تقارب في المحنة وفي العزّة أيضا، لما ازدهر الفكر والأدب عند مسلمي الأندلس فيسّر ليهوده أيضا السمو في هذين المجالين وغيرهما بصفة ملحوظة .

وكان هائنه على أتمّ الوعي بهذا التكافل الثقافي بين الجاليين الأندلسيين رغم الاختلاف في العقيدة، وأشاد به لما عاوده الحنين إلى الأندلس ثانية وشدّ غيخته مرّة أخرى في آخر حياته، فتغنّى بها سماء «مدرسة الشعراء العربية الإسبانية القديمة اليهودية»، وذلك في قصيد طويل رسمه باسم أحد أعلام هذه «المدرسة» هو أبو الحسن يهودا حالفي (Jehuda Halevy) واستعرض فيه طائفة من أعلام الفكر اليهودي الأندلسي الآخرين، منهم موسى بن عزرا والخريزي الذي أبرز براعته في فنّ

«ولن يتبدد صدى صيته
أبدًا مادام لم ينقطع
فى عويل آخر وتر
من آخر قيثارة أندلسية».



صورة من طبعة هاينريش لايه
لمرحمة والمصوره الدراميه



Me, he, die junger Mann
Dada ist keine Kunststrichtung

حنة هوخ

اكتشفت الفنانة حنة هوخ عام 1939 ومكاناً مثالياً حيث يمكن للمرء أن يُنسى، وما اكتشفته كان منزلاً صغيراً محوطه حديقة في ضواحي برلين. وهناك، وفي عزلة موحشة استطاعت أن تقضي سنوات الحرب دون أن يلحظها أحد. كانت تزرع في حديقتهما الخضف والفواكه والتبناك، وتخزن أعمالاً فنية ووثائق «بقيت في يدها ذكرى لزمان إبداعٍ انقضى». ولم يفارقها طوال تلك السنوات الخوف من الغستابو، وبخاصة أنها كانت تقوم على كنز من الأعمال الفنية الملعونة في زمن الظلامية السوداء. وتعود أكثر تلك الأعمال إلى الحقبة الدادائية في تاريخ الفن برلين التي عاشتها هوخ شاهدة ومشاركة. كانت الخبرة المفردة التي خرجت بها حنة هوخ من الحرب العالمية الأولى قد أفقدتها توازنها وقيمتها القديمة، وزعزعت من صورتها عن العالم، واللوعي السياسي الذي كانت تتبناه. وقد بدأت الحرب عام 1914، وهي في الخامسة والعشرين طالبة تدرس الفنون والغرافيك. وفي عام 1915 تصرفت براوول هاوسمان، رائد الدادائية وفيلسوفها، فانضمت إلى مدرسته بحماس تاركة وراءها كل التقليدية الفنية. وكان هاوسمان شديد الحساس والتوتر بطبيعته، لكنه لم يلق نجاساً في بداياته، لا كأديب ولا كفتان. وقد أراد من وراء علاقته بحنة الخروج من تفاهات الحياة وتقليديتها، واكتشاف شكل جديد من أشكال الحياة الاجتماعية والأسرية. وقد سعى فلسفته تلك ثيوقراطية الشالوث الاجتماعي: رجل - امرأة - طفل. وتستقيم العلاقة من وجهة نظره داخل الثلاث عن طريق تحرر المرأة من كل الضغوط الموروثة والتقليدية وتحمل الرجل عن زعرة السيطرة في الأسرة. لكن مبداه القائل بالضرورة القصوى للتربية الجديدة لم يمنعه للأسف، من أن يظل متسلطاً على صاحبه، مما أفضى بعد سنوات من الخلافات والخصومات إلى فشل فلسفته الحياتية واجتياحه الفني معاً. ولدت حنة هوخ في غوطا بـتورنغن في 1889/11/1، وكانت بين أوائل الدادائيين، وهم فنانون أسسوا حركة



حنة هوخ، العريس، 1927. رسم زيتي على الكتان، 114x96 cm

حنة هوخ، «وطئة بسجون الطبيعة»،
هذا العمل منذ أربع لقطات
مرحلة داهم، 1919/20
تركيب، 114x90 cm، تصويري



حنّة هوخ، فتاة ألمانية، 1990 .
عمل للصيفي 20,5x10,5 cm

حنّة هوخ، ومن متحف إنتربرايفي .
تركيب تصويري، في أعلى القبة
27,5x15,5 cm
في الأسفل: الجيغل المكتمل
33,7x22,5 cm

أما لوحاتها و«المروّضة» و«الرجال الأشرار» فقد صنعتها هولندا، حيث عاشت منذ 1926. يظهر اللوحان أن حنة هوخ ما عادت تهتم للأحداث السياسية المعاصرة. فقد شغلها منذ ذلك الحين موضوع قديم / جديد: صورة اللعبة الممزقة التي لم يعد ترميمها ممكناً. هكذا صوّرت حنة هوخ نفسها في هزلية عام 1920. أما الآن، فإن موضوعاً جديداً يشغلها تماماً: اختفت اللعبة الممزقة لتظهر بدلاً منها الصورة الجديدة للمرأة الجديدة التي اكتسبت وعياً وقوة، والتي تظهر هذه المرة عضلاتها بطريقة رجولية.

وعندما اعتبرت أعمالها وأعمال زملائها في الثلاثينات فناً منحطاً، اعتزلت العالم. وبدأت كأنها لم يفقدها أحد، فغارت في أحياق النسيان.

وبمناسبة مرور مائة عام على ولادتها، يعود معرض برلين، فيعرض لشخصيتها وأعمالها. وفي الوقت نفسه، تعود أعمال أصدقائها وزملائها في الحركة الدادائية من مثل هانس أرب، وكورت شيفترز، ويوهانس بادر، إلى الظهور كصفحات في كتاب تلك الحركة، وهي أعمال حفظتها حنة هوخ في منزلها فعلاً من الضياع.



حنة هوخ في عام 1976

معادية للفن بمعناه التقليدي. ومع نهاية الحرب العالمية الأولى كانت الحركة تضمّ في صفوفها أمثال ريتشارد هيلزنيك، ويوهانس بادر، وسالومو فريدلندر، وراؤول هاوسمان، وأوتودكس، وجورج غروس، وجون هارنولد. كان هؤلاء يعمدون في ثورتهم على القديم إلى إحراق الأعمال الكلاسيكية الفنية بطريقة رمزية ويصبرخون في كل مكان ضد التقليدية والجمود. أما حنة هوخ فكانت تقف على حافة ذلك المشهد الصاخب ذي الأبعاد الفنية والسياسية، لكنها كانت رغم ذلك من أبرز أعضائه. ففي عام 1920 جرى أول عرض في لأعمال الدادائيين، وكانت حنة حاضرة بتسعة أعمال. ويعكس زملائها الذين لم يكونوا يربطونها أن تشارك، دخلت حنة ذلك المعرض وثيقة بنفسها تماماً، إذ كانت تملك منذ ذلك الحين مشروعها الواضح، وأسلوبها الخاص. فقد وجهت بلوحاتها الضخمة باسم: «طعنة بسكين المطبخ» نقداً لاذعاً لكل ما كان مبهجاً ومقدساً آنذاك. والمعروف أن اللوحة كانت رائدة في مجال فنّ الكولاج. والكولاج نوع في لم يكتسب احترامه، ويدخل المتاحف إلا من خلال حنة هوخ. وقد صار منذ ذلك الحين أسلوبها المفضل في الرسم واللوحات. ويمكننا تعرّف أسلوبها بدقة من خلال لوحاتها «الصبي الجميلة» و«معرض دادا» أما الأولى فهي في الأصل صورة لفتاة جميلة، قطعتها حنة وأعادت تركيبها بطريقة خبيثة. وهكذا، فإن منهج حنة هوخ أن تعتمد إلى ربط مستويات الحقيقة المختلفة للصورة محوكة إياها إلى عبث مضخم عن طريق تضخيم الأبعاد والأجزاء والتفاصيل والأعضاء بحيث تفقد الصورة جدليتها وحقيقتها.

وعندما تحطمت علاقة حنة هوخ نهائياً بهاوسمان عام 1922 خرجت هي أيضاً من الدائرة الضيقة للدادائيين برلين. وفي العام نفسه لقيت كورت شيفترز الذي اكتشفت فيه تشابهاً بروحها وفكرها في مجال الخفة والشاعرية في التصوير.

ريغنه غروس

ندوة دولية للتصوير المساحي بورزازات محاولة لصيانة وحفظ المعمار الموروث

فولفغانغ أوله

عام 1989 تأسس مركز باسم: «مركز لحفظ وإعادة إسكان الموروثات المعمارية» في منطقة سلاسل جبال الأطلس مقره ورزازات. وكان ذلك مواجهة للخراب المتفاحم بالقصبات، وضرورة إنقاذ ما يمكن إنقاذه. وبتأسيس المركز صار الأساس حاضرا لمشروع تبناه المتحف الألماني للمناجم ببوخوم باسم «طرائق التوثيق المعاصرة كأداة لرعاية الآثار بالمغرب». وقد بدأ المتحف المذكور في نطاق المشروع بالقيام بدراسة تمهيدية في مايو 1989. أمّا الأعمال التمهيدية للندوة الدولية بورزازات، والاجراءات العملية لإقامتها، فقد جاءت بدفع من معهد غوته بالدار البيضاء. وفي مجرى الاستعدادات للندوة انضم للمنظمين كل من: الادارة المركزية لمعهد غوته ومعهد غوته بالرباط، والجزائر، وتونس، ومكتب الأمم المتحدة الدائم بالرباط للتنمية، ومكتب اليونسكو بباريس. وكفلت وزارة الثقافة المغربية للتخطيط والتنفيذ تعاونها الكامل. وهكذا أقيمت الندوة الدولية بورزازات برعاية متحف بوخوم المذكور، وبمشاركة من ألمانيا، والمغرب، والجزائر، وتونس. أمّا الموضوع الرئيسي في الندوة فكان التصوير المساحي. وهي طريقة تقنية حديثة تستطيع كشف الوضع الحالي لكل أنواع الأبنية، ولأجزاء البناء، بل ولمدن كاملة، وأماكن حفريات أثرية. وبعد التصوير يمكن تحليل الفوتوغرامات هندسيا وبنويا ثم تقييمها على نحو بياني أو رقمي. وتسمح هذه الطريقة بكشف وضع المواقع بدقة تبلغ المليمتر في المجالات الهندسية وقياسات الأعمال الفنية. وبذلك فإن التصوير المساحي يعتبر تقدما واسعا في مجال القياس والتصوير كُتْم وكيفاً من أجل كشف الخطأ الأساسية للأعمال الفنية الأثرية. وقد أمكن التدليل على ذلك، وعرض أمثلة واقعية خلال المنتدى الدولي المذكور. لكن كان من أهداف الندوة أيضا وضع الأساس لتوثيق تصويري قياسي

إذا نظر المهتم في الدليل الأزرق الصادر عام 1925 عن المغرب، ويبحث فيه عن ورزازات، فإنه لن يجدها فيه. فقد كانت وقتها مازال تدعى تاوررت. وقد تطورت منذ ذلك الحين من معسكر فرنسي إلى مركز إداري مديني حديث، يفتن بمباني الطوب الأجر، ويبلغ عدد سكانه اليوم حوالي 17 ألفاً.

تقوم ورزازات وسط هضبة صحراوية ترتفع 1180 مترا عن سطح البحر. وموقع المدينة الإقليمية هذه واحة تنتشر فيها أشجار النخيل، ويمر فيها نهر صغير، وتقع قصبة تاوررت في نهاية شارع محمد الخامس الذي يمتد ورزازات لعدة كيلومترات. وتعتبر القصبة المذكورة أجمل قصبات جنوب المغرب. وكانت حتى وقت قريب مقرا للزعيم القبلي البربري وباشا مراكش عبد ابن محمد المزواوي الجللاوي. وحتى 1950 كانت القصبة مسكونة بحوالي الألف نسمة. ومنها كانت عشيرة الجللاوي البربرية في القرن التاسع عشر تسيطر على جزء كبير من جنوب المغرب. وآخر أمراء الأسرة الشهيرة الذين عاشوا فيها كان إبراهيم بن الحاج ثامي الجللاوي الذي توفي قبل سنوات، في حين توفي والده عام 1955 عن عمر يناهز الواحد والثلاثين عاما.

والواقع أن القصبات المشابهة لقصبة تاوررت تُعد بالمشات وتنتشر على الخصوص في جنوبي المغرب. لكن مباني الطين الضخمة تلك تبدو اليوم مهجورة وعلى وشك التصدع والانهيار. وهذا التطور المحزن كان من بين الأسباب التي دفعت اليونسكو إلى اعتبار قصبة آيت بن حدو الرائعة التي تجاور تاوررت من التراث المعماري العالمي، والاهتمام بترميمها لتحتفظ بروعتها وبجمالها، وهي روعة سحرت كثيرا من رجالات السينما العالمية بحيث صورت فيها عدة أفلام عالية شهرتها ولا شك فيلم «لورنس العرب».



للبدء بالعمل على وضع خطة لتطوير القصبات ودراسة وجوه الإفادة منها . وفي صيف العام 1990 يصدر المتحف الألماني ببوخوم كتابا ضمن سلاسله العلمية يتضمن أعمال الندوة باللغة الفرنسية . وفي الوقت نفسه تقريرا يوفد المركز بورزازات خبيرين اثنين إلى متحف بوخوم للتدرب على طريقة التصوير الساسي . وبعد تدريب الفنيين ، والانتهاه من عملية التوثيق تأتي الأدوات الفنية للبدء بعملية الترميم والصيانة للقصبات المهتدة . وتبدو عملية الترميم لأعمال الترميم والصيانة من هجانب اليونيسكو مؤكدة «إن شاء الله» .

على مستوى البلاد كلها للوضع الحالي للأبنية الطينية ، وهي مرحلة ضرورية لما يأتي بعد من ترميم لكل القصبات التي تستحق ذلك أو تتطلبه . وقد رافقت الندوة حملة إعلامية في الصحافة والتلفزيون بالعربية والفرنسية بورزازات والرباط لإطلاع الرأي العام على الموضوع ، وإثبات أهمية مايراد القيام به . وفي 9 نوفمبر 1989 انتهت الندوة بقرارات تتضمن برنامجا تفصيليا للعمل العاجل ، هدفه الأخير إيقاف انهيار القصبات عن طريق الترميم والصيانة . ففي مطلع ديسمبر 1989 ذهبت بعثة من ثلاثة أفراد من مكتب اليونيسكو بباريس ومتحف بوخوم بتكليف وإنفاق من اليونيسكو

طريق جديد للتربية الموسيقية



كارل أورف أثناء العمل

تصورات مسبقة جاهزة بل لها مشات الطرق، وآلاف الأشكال الممكنة. على أنه لا ينبغي هنا إهمال الجانب التقني والمهني للمسألة. فلا بد من تدريب الأطفال تدريباً مبدئياً على طرائق استعمال الآلات والأدوات بحيث تبقى المعالم الأساسية للتربية الفنية محفوظة ومراعاة. ويرى أورف أن العنصر الأساسي الكائن في الموسيقى هو الإيقاع، وأن التعبيرات الفطرية الحركية الموسيقية لدى كل إنسان هي تعبيرات إيقاعية. ولذا فإن الإيقاع يلعب دوراً مهماً جداً في طريقته للتربية الموسيقية؛ ويسد ذلك في الآلات والأدوات التي يستعملها من مثل التامبورين والمثلث، والمزمار، والطبل، والعصا الإيقاعية، والجرس. الخ، وكلها أدوات وآلات ما كانت تستعمل في التربية الموسيقية من قبل.

أما العمل الموسيقي المدرسي، فبتم في مجموعات. ولا يحدث ذلك من أجل توفير الوقت للأطفال والمدرسين، بل لأن الجساعية في نظر أورف ضرورية في هذه المرحلة من التعلم وإنهاء القدرات. ومع ذلك، فإن التدريب الفردي يظل ضرورياً من أجل إتقان استعمال الآلات. وقد لقيت ندوة الرحياني إعجاباً وحماساً من جانب زملائه المدرسين، مما شجعه على المتابعة، فأعلن عن عمل مشابه وفي عيان بالذات في هذا العام.

أقام معهد غوته بعين بالاشتراك مع معهد الموسيقى الوطني في مطلع نوفمبر عام 1989 ندوة أورف الموسيقية التي استمرت ثلاثة أيام، وشاركت فيها كل مدارس مدينة عمان تقريباً. وكان رائد الندوة نوري الرحياني، الذي يعمل بكونسرفتوار لوخوف بجوار هامبورغ. والرحياني عضو الجمعية الدولية لتطوير التربية الموسيقية (IGMF)، ومعهد أورف الموسيقي بساليسبورغ (النمسا). وكان غرض الرحياني في الندوة المذكورة بعين، مشابهاً لهدفه في ندوة سابقة مماثلة بدمشق إطلاع معلمي الموسيقى من زملائه على طريقة أورف في التدريب الموسيقي.

وكان الموسيقار كارل أورف قد طور طريقته الخاصة لتنمية الواهب الموسيقية لدى الأطفال والفتيان بعد مراقبة طويلة للأطفال. وأطلع على ثقافات أخرى قديمة في هذا المجال. وفكرته الرئيسية في عمله هذا أن العمل الموسيقي المدرسي ينبغي أن تتلائم فيه اللغة مع الحركة، فهنا تشكّلان وحدة واحدة يسميها أورف: الموسيقى الأساسية: «إن الموسيقى الأساسية ليست عزفاً فقط بل هي حركة ورقص ولغة معاً» والواقع أن هذه الوحدة الواحدة التي ما تزال معروفة في أكثر ثقافات العالم الشعبية، وتبدو أمراً بديعاً بدأت تضع وتلاشى لدى ثقافات العالم المتقدم، ولم تبقى حيّة إلا لدى الأطفال. وتريد طريقة أورف أن تحفظ للأطفال والفتيان هذه الوحدة، وأن تطورها، وتعتبر ذلك هدفها الرئيس. فإلى جانب تطوير وتنمية الفطر الموسيقية واللغوية لدى الأطفال، لا بد من تربية حركية تركز على الإيقاع فتتني استطراداً القابليات الموسيقية.

وقد أدرك أورف أيضاً أن التربية الموسيقية تبدأ في سن الطفولة المبكرة بأمور بسيطة وأغان سهلة، وينبغي أن تتأسس على الخبرة الموسيقية والإيقاعية لدى الطفل. فالتربية الموسيقية المدرسية لا يصح أن تعتمد على الألحان والإقاعات والأغاني الجاهزة بل لا بد أن تعتمد على التلقائية والإبداعية لدى الطفل، والتي لا تحتاج إلى

ترويض الشرسة عرض لباليه شتوتجارت في القاهرة

ريفته غروس



مارسيا هايديج ويشارد كرافرن في «ترويض الشرسة»

لكن التعبير عنه آت في الباليه بالحركة بدلا من الكلمات. والمعنى بالحركة هنا: الرقص. ومع ذلك فإن مسرى الباليه واضح تماما بحيث لا تحتاج إلى أي شرح إضافي. وفي الواقع، فإن قطعة شكسبير هذه التي تشكل موازاة كوميدية لمساة «روميوجولييت» تبدو للمشاهد في باليه كرانكو ذات بعد هزلي حي وقوي، بل ورائع أحيانا. وتتحول الفرقة من فرقة كلاسيكية إلى فرقة سريعة الفكاهة «منطلقة» في أفاق الفرح والروعة والسخرية.

أما الموضوع الأصلي للمسرحية، فهو الموضوع التقليدي للصراع بين الرجل والمرأة، إذ تعالج القطعة علاقة رجل

قبل عشر سنوات، وقّعت أوراق التوأمة بين مدينتي شتوتجارت والقاهرة. لذا فإن الذكرى العاشرة لعقد الصداقة كانت مناسبة للقيام بنشاطات ثقافية متعددة في عاصمة مصر. من تلك النشاطات على سبيل المثال المعرض المسمى «فن معاصر من ألمانيا الاتحادية» والذي أقيم في المركز الوطني للفنون التشكيلية بقاعة أختاتون. كما أقيم احتفال، سلم فيه رئيس بلدية شتوتجارت د. مانفريد روميل الدكتور محمود الشريف رئيس بلدية القاهرة شيكا للإسهام في ترميم مسجد صلاح الدين الأيوبي بالقاهرة.

بيد أن أزهى مناسبات الاحتفال الثقافية تلك كانت بلا شك العروض المسرحية الثلاثة التي قدمتها فرقة باليه شتوتجارت بالقاعة الكبرى بالأوبرا المصرية في الثاني والثالث والرابع من نوفمبر عام 1989. وكانت الفرقة المذكورة قد نزلت القاهرة لعرض باليه في فصلين عن مسرحية شكسبير المعروفة بترويض الشرسة. أما الرقصات فإن مخرجها كان جون كرانكو المتوفى عام 1973. وصانع موسيقاها كورت - هاينتس شتولتسه حسب تخطيطات دومينكو سكارلاتي. وكانت الحركة المسرحية والملابس من نصيب إليزابيث دالتون.

أما باليه شتوتجارت فتقودها اليوم الباريتا الأولى مارسيا هايديج بعد وفاة القائد جون كرانكو السالف الذكر في السبعينات. وهذه الفرقة تعتبر منذ تلك الفترة إحدى فرق العالم المشهورة في فنها. وكان كرانكو قد أسس الفرقة عام 1961 وطاف بها عواصم العالم الفنية الكبرى عارضا عروضه ورقصاته في أرقى مسارحها ودور عرضها.

ومسرحية شكسبير: ترويض الشرسة، هي في الأصل قطعة هزلية من خمسة فصول، تتميز بالإسهاب في بعضها. لكن مشاهد المسرحية سريعة يتلو أحداها الآخر. أما المضمون فلا يختلف عما ورد عند شكسبير،

وقد لعب الدورين في عرض الليلة الأولى للباليه كل من مارسيا هايديه وريشارد كراغوم. وقد أثارا أشد الإعجاب لدى الجمهور المصري بحساسيتها وخفتها وروعة رقصها، وعلو كعبها في التمثيل، وتلاؤمها مع دورها. وكذا كان الأمر بالنسبة لسائر الراقصين والراقصات في الليلتين التاليتين. وكما قالت «جريدة القاهرة»، فإن العروض الثلاثة كانت متعة ساحرة. ●

بامراته، وهي شابة متكبرة مستعصبة على كل سلطة. وأما هوفشاب شديد الاعتزاز بنفسه، يريد إخضاعها لسيطرته. والعملية تتم على ثلاث مراحل، لا مرحلتين؛ في المرحلة الأولى هي القوية والمعتزة، وهو الخاضع الطالب ليدها. وفي المرحلة الثانية هو القوي وهي امرأته. وفي المرحلة الثالثة يصل كل منهما للآخر بشكل متوازن ومحجب: إنها متحابان للمرة الأولى منذ بداية علاقتها.

مؤلفون ضدّ الحرب

والمبدعين اللبنانيين الذين يعانون وطعنهم من أنواع متعددة من الحروب منذ خمسة عشر عاماً. وكان المشاركون: يعني العيد وهي شاعرة وكاتبة لبنانية، تعمل أستاذة للأدب والنقد بالجامعة اللبنانية ببيروت، وقد انشغلت بدراسة علائق الواقع بالأدب والإنتاج الأدبي بلبنان. وحبيب صادق وهو شاعر وكاتب وعامل في المجال الثقافي العام. وبول شاولو، وهو شاعر وكاتب. والشاعر حسن عبد الله. وسيرسعد وهورواي وصحفي وناشر معروف. والروائي إلياس الخوري. ويوسف نعيم. والأخير هو اللبناني الوحيد الذي لم يأت من لبنان من أجل الحلقة إذ إنه يقيم منذ عشرين عاماً بفرانكفورت. ●

في نهاية أكتوبر 1989 انعقدت برلين الحلقة الأولى من سلسلة للقرأة والنقاش بعنوان: «مؤلفون ضدّ الحرب» وترمي السلسلة المفتوحة هذه إلى عرض أعمال نثرية وشعرية لمبدعين من مناطق متنازعة، يقوم بعرضها المؤلفون أنفسهم، تنفص المعاناة الشعبية بتلك النواحي شعرا ونثرا ونقاشات. وقد قال المقدمون للحلقة هذه في المؤتمر الصحفي: الذي أقاموه إنّ الأدب يتحمل مسؤولية بارزة في وصف المعاناة ومقاومتها، وإنّ برلين تصلح مكاناً للقيام بعمل رائد يمتد ليصبح دولياً من أجل خلق وهي برفض كل أنواع الحروب. وكانت الحلقة الأولى في السلسلة من نصيب المؤلفين

كريستوف هاين يحصل على جائزة إريك - فريد

ولد كريستوف هاين بسيليزيا قبل خمسة وأربعين عاماً. وتعلّم بمدارس برلين الغربية، ثم عاد إلى الجمهورية الألمانية الديمقراطية عام 1960. وقد عمل أولاً بعد إنهاء دراسته كاتب سيناريو بالمسرح. ومنذ 1974 انصرف إلى الكتابة لمسرح الشعب ببرلين الشرقية. كما يعمل ككاتب حرّ منذ العام 1979. ●

صار المؤلف الألماني الشرقي كريستوف هاين أول الحاصلين على جائزة إريك - فريد للأدب واللغة. وهي جائزة جديدة ستمنحها جمعية إريك - فريد الدولية سنوياً منذ هذا العام. ويسلم هذا التكريم في ذكرى ميلاد فريد يوم 6 مايو، خلال حفل أدبي بمسرح القلعة بفيينا. وقد أدلى بهذه المعلومات الرئيس المؤقت للجمعية بفيينا.

متابعات ثقافية

والتقافية بمتاحف المدن. ويتضمن الوصف تحديداً دقيقاً لمواعيد الافتتاح والإقفال، وحجم المعروضات، وأنواعها، وقيمتها، مما يفيد أولئك الذين يريدون القيام بزيارات استكشافية لها.

لكن، لا يمكن القول إن الأمر اقتصر على الشعراء، إذ ترد في الدليل أسماء فلاسفة وعلماء وموسيقين من مثل هيجل وكبلر وزنجر. ويمكن الحصول على الدليل في متحف شيلر الوطني.

ويتابع الأرشيف الأدبي الألماني المذكور إصدار السلسلة القليلة الشهيرة بعنوان: آثار، والتي تصف تلك الأماكن التي لا تحتوي على متحف لكنها ذات معنى وأهمية في التاريخ الثقافي الألماني.

الأرشيف الأدبي ببارباخ يصدر دليلاً مفيداً في التعرف بالشعراء الألمان.

لا تكاد مفاجآت الأرشيف الأدبي ببارباخ تنتهي. فالمدينة هي مسقط رأس الشاعر الألماني الكبير شيلر، ويقوم فيها أرشيفه. وهذا الأرشيف ما يزال يتابع الاهتمام بالآثار الشعراء الألمان وآثارهم، ويفتح طرقاً جديدة لتعرفهم، من مثل الإشارة إلى أماكن تذكارية و متاحف تفيد في معرفة جديده عنهم. وهكذا صدر في خريف العام الماضي دليل للمتاحف والأماكن التذكارية ببادن - فورتمبيرغ، يصف تلك المواطن حتى الحاضر، إذ يحتوي الدليل على 69 وصفاً لمتحف أو مكان تذكاري، موضعاً بذلك ما تتمتع به هذه الولاية من ثراء ثقافي. والموجود في الدليل وصف للمجموعات الكبرى بالمتاحف وللأقسام الأدبية

على هوى الموضة النسائية

المعروضات فقد استعيرت من متحف النساء بمران، ومتحف بلدية كرنز برامستال. والجدير بالذكر أن بلدية شتوتجارت عرضت تطورات ملابس المرأة بالتعاون مع بلدية كرنز، وكان المعرض نفسه تمهيدا لدروسا لما تفكر فيه المدينة من إقامة متحف للمرأة. والمخطط له أن يكون المتحف الجديد معرضا لمواد التاريخ الثقافي للمرأة بمقاطعة فورتمبيرغ. وسيكون المتحف الشوتجارتى عند الانتهاء منه أول متاحف تاريخ المرأة الثقافي بألمانيا الاتحادية.

كان هذا هوشعار المعرض الذي أقيم بمركز بلدية شتوتجارت عن تطور موضة لباس المرأة في القرنين التاسع عشر والعشرين. وقد استمر المعرض حتى الثامن والعشرين من فبراير 1990. وقد عُرضت فيه ملابس نسائية تمتد من الملابس الفضفاضة والكثيفة في حقبة بيدر ماير مروراً بموضة مطلع القرن العشرين، وإلى موضة الخمسينات، وملابس الاحتجاج في الستينات. وقد عُرضت أصناف الموضة هذه في سياق خلفياتها وشروطها الاجتماعية. وكانعكاس لتغير دور المرأة الاجتماعي. أما

والمغربين للمناقضين» وهناك أخيراً مريم الشديدة الإحساس بذاتها التي كان بؤده عندما اضطّر لفرارها أن يدفن وجهه في صدرها باكياً وقال: «أنت الوحيدة التي أحسست معها بالحياة والفرح والأمل». على أن المصباحي لا يفهم عالم قرته بوصفه عالم الحب والإنشابة الجنسية. بل ذلك العالم عنده عالم فقر وجهل وسداجة، عالم المأساة التي تبطل كل شيء. لكنّ ذكرياته طافحة أيضاً من بين السطور بالحنين إلى الوطن، وإلى الزمن القديم، زمن الطفولة. ذلك الزمن الذي لم يكن سهلاً أبداً رغم الحنين إليه. لقد تغير كل شيء فالحداثة واليساتين لم تعد موجودة وهي التي كانت تحوي كل شيء يشتهي الفؤاد. لقد اختفى أيضاً بيت الحنّدة، بل والشارع الذي كان البيت ينتصب فيه، والتمثال الصغير الذي يمثّل الشاعر مع الورد في يده. عالمه الآن عالم القسوة، وانعدام الثقة، والوحشية التي استولت على الناس. كل شيء بشع وكتيب: تخربت المدينة القديمة منذ زمن. ولا يحس المرء منها أثراً إلا في حكايات العجائز وكبار السن. لذا فإنّ المصباحي يشدّ الرحال إلى بلاد الغربة، بحثاً عن المدينة الخضراء. لكنّ الرحلة تنتهي به بعد أسابيع وشهور وسنوات إلى طريق مسدود. ويحاول مستميتاً أن يعبر الصحراء الأخيرة التي تفصله عن المدينة الخضراء الموعودة، فتسوخ قدماء في الطين والقطران وتبتله الأرض القاحلة، ولا تنتهي الرمزية الكثيفة عند هذا الحدّ، إذ إنّ في المكان

تضريبي. وحتى شقيقي بيّنة التي كنت أشاركها في نفس المرقدة. ثمّ يتذكّر «سوء الفهم» الذي كان يحيطه يحيطه به، لكنّه يقول من ناحية أخرى إنّهُ هو أيضاً لم يكن يفهم ما حوله ومن حوله: «هكذا بدت لي الحياة مجهولاً غير قابل للفهم وخالية من الرحمة. وأحسست بمرارة بالغة أنّي غريب في القرية التي ولدت فيها» لكنّه يتذكّر أيضاً الحقول الملتهبة تحت أشعة الشمس، وشجرة زيتون الجبال التي طالما استظل بها من الحجير، وصمته فاطمة التي كانت الوحيدة التي منحتة في طفولته حبّاً وحناناً، فاستمتع بدفء صدرها وهي تبحث عن القمل في شعر رأسه. لكنّه يتذكّر أيضاً إيقاظ والده له كل يوم في ساعة مبكرة جداً قائلاً له: «قم يا ولد لقد طلع النهار». وتخصّ أفايص المصباحي باليأس والحقد والجريمة والحبّ. فالحبّ والنساء شديداً الحضور عنده. فهناك مثلاً الفتاة تونس التي فقدت والدتها ولاقت التعذيب والإهمال من زوج والدتها، وهي بالنسبة للمصباحي الأغنية الساحرة للمطفولة والفنوة: «كنت لنا كلّ شيء! كنت القمر كما كنت جنون الفتوة العذب. كنت البنت الصغيرة التي برزت بين الصخور مع إشراقة الربيع» أمّا نجمة، فهي الأرملة الحلوة للشباب المتوفى حسني، والتي كان رجال القرية جميعاً يشتهونها ويزعجونها. أمّا هي فكانت تصدّهم جميعاً وتذلّمهم لأنها كانت تشعر بالإذلال منهم جميعاً: «أيتها القرية اللعينة، المملوءة بالأكاذيب والسوء

SO HEISS, SO KALT, SO HART
Tunessische Erzählungen von
Hassouna Mossbahi,
Mainz, 1987
Grenö Verlag, Nördlingen, 1989
255 Seiten

حار جداً، بارد جداً، قاس جداً
حسونة المصباحي: قصص تونسية،
دار النشر: «غرناوة»،
نوردة لنغن، 1989، 255 صفحة

«حار جداً، بارد جداً، قاس جداً»
هو عنوان مجموعة قصص الروائي
التونسي حسونة المصباحي، وتبلغ
إحدى وعشرين ألفاً موصولة. صدرت
للمرة الأولى بالألمانية عام 1989 في
دار النشر «غرناوة». وتذكر أكثر
القصص التي يتضمنها الكتاب في
قرية صغيرة بسفح جبل في ناحية
القيروان. ويتحسر الروائي لأنّ
الجبل الذي تقع في أحضانها القرية
ليس سلسلة جبال يمتد فيها وعبرها
البصر، بل هو جبل واحد يحيد
البصر. أمّا الشتاء في القرية ففارس
جداً، وأمّا الصيف فحار خائف.
تلك هي قرية حسونة المصباحي.
وتحوّل القرية إلى كون، أقدار
القيمين فيه في شقائهم، وهزليتها
تمثّل الحياة الإنسانية بشكل عام.
والواقع أن أفايص المصباحي
خيال وذكريات وبخاصة ذكريات
طفولته وقصّته بتلك القرية. لكنّ
لغته القوة المليئة بالصور لا تصوّر
عالمًا رائعاً، ولا ريفاً خاصاً بالجبال
والفلاحين الطيبين. فهو يتذكّر
ضربات وتخصومات، ويعود مراراً
إلى تلك الضربات التي نزلت به:
«كلهم ضربيوني، حتّى أمي كانت

GOETHE UND DIE ARABISCHE
WELT
Katharina Mommsen,
Insel-Verlag, Frankfurt, 1988
670 Seiten

غوته والعالم العربي
كاترينا مومسن ،
دار النشر : «انزل» ،
فرانكفورت ، 1988 ،
670 صفحة

كاترينا مومسن التي تدرّس بجامعة ستانفورد بكاليفورنيا تشغل منذ سنوات بموضوع غوته والوطن العربي . والمعروف أنّ هناك معلومات ودراسات كثيرة عن علاقته غوته الفكرية والثقافية بالثقافات الفارسية والهندية والصينية ، لكن ليست لدى المهتمين دراسة أو دراسات عمالة عن علاقته بالثقافة العربية . وكانت مومسن قد نشرت بحثاً عن غوته والشعر الجاهلي ، وعن موقف غوته من النبي محمد والإسلام . كما نشرت دراسة مطوّلة عام 1960 عن غوته وألف ليلة وليلة ، أعيد طبعها عام 1981 في دار نشر زور كامب بألمانيا . وجاءت دراستها الأخيرة المطوّلة لتسّد ثغرة في موضوع علاقة غوته بالعالم العربي . ويجيب الكتاب على أسئلة مثل : ماذا كانت فكرة غوته عن العرب ، وماذا قال عنهم ؟ وأين نجد في كتاباته آثراً وتأثيرات من الثقافة العربية ؟ وكيف ولماذا ظهرت تلك التقاربات والثقافات بين غوته من جهة ، والإسلام والنبي محمد من جهة ثانية ؟ والكتاب الذي نتحدث عنه هنا يجيب عن كل تلك الأسئلة

الذي يتردى فيه خارج أسوار المدينة تهر عليه من كلّ صوب بقايا المدينة وقادورتها وجردانها مخترقة إيّاه إلى الأعماق ، ونافخة لجسده إلى ما يشبه الوحش المتفجّع المعلق القادر على سحق المدينة كلها بقدميه الهائلتين . وتطفح أقصوصته المعنونة بالقتلة بالرموز أيضاً . فهؤلاء لا يوفرون البشر ولا السدجاج ولا الأرانب . وعندما يقضون أخيراً على كل كائن حي يقول أحدهم : لم يبق حياً غرينا ! ثم ينسحبون واحداً إثر الآخر . . .

تقول أرموت هيلر في مقدمتها لقصص الصباحي : «لقد عرفت من قراءة هذه القصص عن تونس وسائر المجتمعات العربية بشكل عام أكثر مما عرفت من خلال رحلاتي الكثيرة إلى البلاد العربية ، وما عرفت من خلال قراءة الكتب الكثيرة عن تلك البلدان . »
أتى حسونة الصباحي إلى جمهورية ألمانيا الاتحادية عام 1985 ، وهو يعيش منذ ذلك الحين بميونخ . ●

مورداً نصوصاً طويلةً من غوته للتدليل على كل ما يقوله : «إنه يصوّر بدقة كل مجالات خبرة غوته مع الإسلام ، ويظهر الجوانب التي سحرت غوته من العرب والشخصية العربية»

يصف غوته العرب باعتبارهم أمة : «تقيم أجدادها على تقاليد وموروثات ، وتمسك بأعراف وعادات» إنهم يملكون في نظره ، غوته ، وعياً قوياً بالتاريخ والتقاليد ، وهم فخورون «بخصوصياتهم ، وأسلوب حياتهم الموروث عن أجدادهم» . وغوته شديد الإعجاب «بفطرتهم شعريتهم وأشعارهم ، وروعة لغتهم وسعة خيالهم . وفي ملاحظاتهم ودراسات إعدادية للديوان الغربي الشرقي يصل غوته إلى ذلك الرأي الجريء بعض الشيء والقائل إن كل أولئك الذين تشكل العربية لغتهم الأم يولدون في الحقيقة بفطرة «شعرية» وينشأون ليكونوا شعراء . أمّا الشعر العربي القديم فيتمسك بنظر غوته بعدة سمات رائعة : «الارتباط بالطبيعة والبيئة الخاصة ، والعاطفية ، والحيوية ، وروح النكسة والحب السخي ، والكرم ، وحسن الضيافة والجود . لكن ليس هذا فقط ، بل هناك تناقضات خلقية تبدو في الشعر والشاعر العربيين : من تدين قوي وإلى حرية فكر وسلوك معجبن . ومن تنفج وتكسر واقتضار وضيق بالأخربين ، وإلى ذكاء مدني ، وحكمة شيوخ ، وضرب أمثال ، واستسلام لما تأتي به الأقدار» . وقد أثرت في غوته عدة خصال عربية

الأول الذي عاد فيه لذكر ألف ليلة وليلة وشهرزاد:

«أي قدر خير أرى بك إلى هنا مباشرة من ألف ليلة وليلة تضاهين في الخصوبة والثراء شهرزاد وأعتبر حضرتك أعلى درجات التعطف»

أما بالنسبة للشعر العربي فقد كانت أهم مصادر غوته المعلقة التي تعرفها من خلال ترجمة المستشرق البريطاني ويليام جوز (1746-1794) وقد بدأ أول ذلك في أعمال غوته بوضوح في «الديوان الغربي الشرقي» و«كسائن المطبعة». وقد استطاعت كاترينا مومسن أن تترجم من المعلقات لم يقتصر على بعض الموضوعات والحوادث، بل أنه استعار أحيانا بعض أشكال التعبير. وبخاصة في مجال الحديث عن علائق الشباب بالشيخوخة، والحاضر بالمستقبل. أما شعر تأبط شرا في النار فقد سحر غوته إلى حد كبير، بحيث أنه ترجمه وأضافه إلى «ملاحظات ودراسات إعدادية للديوان الغربي الشرقي». أما الإسلام فقد أثار اهتمام غوته إلى حد بعيد. وما كان ذلك لأنه أراد أن

أعماق الماضي البعيد «فهناك استطاع مراقبة الروح المتجسدة بطريقة منامية. ومن خلال جماليات الخط، وفنيته، وتشكلاته الرائعة يسيطر إحساس بالهوية متسرب من ثنايا الروح والكلمة». درس غوته أعمال المستشرقين الكبار، وأقام علاقات شخصية أومن خلال المراسلة مع المختصين في الدراسات العربية. وكان يحس جاذبية شديدة من قراءة أوصاف الجزيرة العربية، وتقارير الرحالة عنها. وكان أكثر ما يسحره أعمال كارستن نيبور: وصف العربية 1972، و«وصف رحلة إلى الجزيرة العربية والأقطار المجاورة» (1774)، (1778). أما القرآن فقد كان يعرفه جيدا، كما أنه عرف سيرة النبي محمد. وكان اهتمامه بالعربية وآدابها قد بدأ منذ الطفولة مع كتاب «ألف ليلة وليلة» الذي استمتع به استمتاعا عظيما، استمر في أعماله وكتابات حتى الشيخوخة. ويعتبر «ألف ليلة وليلة» مصدرا كثير من الموضوعات، والشخصيات، ووجوه المسالمة والقص في أشعار غوته وكتابات. بدأ ذلك في عمله كفتى في السابعة عشرة من عمره من خلال: «مزاج العاشق» الذي سُمي البطة فيه «أمنية» وحتى فاوست، الباب

يتمدح بها ويذكرها، من مثل الاستقلالية الفخورة بذاتها، والشجاعة، والبطولة المقاتلة. وبشكل عام تلك النزعة النضالية. وتتجلى هذه الصفات على أحسن ما يرام في العرب الجاهليين. لقد كانت أشعار الجاهليين بشكل خاص هي التي بعثت في غوته الشيخ: «وأحرشارات النار التي توشك أن تخمد/ فتقسم من جديد عقب الفتوة».

تتضمن الدراسة التي بين أيدينا إذن مادة غنية تكشف عن معرفة غوته العميقة بالثقافة العربية، وعالمها الروحي. فقد عرف غوته كل الأشعار العربية التي كانت قد ترجمت حتى أيامه. وكانت الدراسات العربية في عصر غوته ما تزال في بداياتها. وقد أسهم هو نفسه بجهود كثيرة في بنائها وتطويرها، وفي الحفاظ اهتمام مواطنيه الألمان بالثقافة العربية. ومارس هو نفسه الدراسات العربية، بل وحاول أن يتعلم اللغة العربية: «والحق أنه بسبب من صعوبة اللغة العربية وتعلمها فإن معارف غوته العربية أتت من القراءة العشوائية أكثر مما أتت من خلال الدراسة المنظمة» وكان هذا هو ما اعترف به الشيخ غوته الذي كان قد

بلغ الرابعة والسبعين من عمره. بيد أن هذا «الاقترحام» باتجاه اللغة والكتابة العربيين قاده من بعض النواحي إلى مسافة أبعد من تلك التي يصل إليها بعض السذنين يتعلمون العربية بطريقة منظمة. فقد كانت رؤية المخطوطات العربية تجذب غوته بطريقة سحرية إلى

الصورة التي احتيرت للعالم الروائي



DER JUNGE MANN
Btho Strauß,
Deutsche Verlagsanstalt,
München, 1987, 388 Seiten

الشباب

يوتو شتراوس،

دار النشر الألمانية،

ميونخ، 1987 ، 388 صفحة

كان ظهور يوتو شتراوس على مسرح الرواية الألمانية سريعاً وقوياً. وروايته: «الشباب» المنشورة عام 1987 سبب من أسباب ذلك. وشتراوس، المؤلف المسرحي الذي درس علم الاجتماع والأدب الألماني، تأخذ بلبه مسائل الانقلاب والتغير التي تؤدي إلى التشرذم وتوحد الأفراد وانعزالهم. ففي أعينهم الأولى انشغل شتراوس بالبحث عن معنى جديد للأشياء والقيم التي أفتقدتها الثقافات معناها، والتي ينبغي أن تستعيد مكانتها لتستطيع مخاطبة إنسانية الإنسان من جديد. وروايته: «الشباب» تأتي لتؤكد الأمر نفسه بأبعاد جديدة. فهذا العمل الشامل والمفاجئ يلعب الدور نفسه الذي لعبه عمل بيتر هاندكه المسمى: «لحظة الإحساس الحقيقي». فالمحاولتان افتتاح حُرر على إمكانيات التأويل الإبداعي المتجدد للحوادث والأحداث التي كانت تدور في حلقة مفرغة من الجمود والتكرار. وغاية العملين، والتي يشكل «ذئب البراري» هرمان هوسيه مثلاً نموذجياً لها، ترمي إلى التحرر من تحبظات تلك السوداوية الموهلة التي علفت في شبكتها الأشياء والأحداث. هذه العملية الراديكالية

يشعر أن شخصيته مشابهة في الكثير لشخصية المتنبي الشاعر العربي الكبير. ومثل المتنبي كان غوته في شبابه، في ذلك الجزء الكارزماي من شخصيته، يحس بأن مهمته تجاه البشرية هي مهمة الأنبياء. وكان يفسر العلاقة والتشابه بين الأنبياء الكبار والشعراء الكبار باعتبارها تأثيرات وتشابهات العمل الخلاق الملهم. وهذا الإحساس العميق بالأصل المشترك بين النبوة والشاعرية جعله يكرّر في مواطن كثيرة تشبيه الشاعر بالنبى. على أنه مالبث أن تجاوز هذه المرحلة المجازفة بعد أن تنبّه إلى فرق أساسي بينه وبين الأنبياء. فالنبى ترتبط الدعوة عنده بغاية واضحة هي اقناع الناس باعتناق دين جديد. أما غوته فيرى أن الشاعر الحقيقي ليست له أهداف أو نوايا غير ما يوحىه شعره. فاصل أصول عملية الخلق الفني عنده هو عدم المهدف إلى غاية. ولذا فقد اعتبر في مرحلته الثانية المتنبي مثلاً للشاعر الكبير الذي ارتكب غلطة كبيرة بتجاهله لمهمته الأساسية في الإبداع الفني، وسيره في الطريق الخاطئ.

يشير كتاب كاترينا مومسن إلى أن التعرف بالعالم العربي، والثقافة العربية يعمّق فهمنا لعمل غوته العلمي والأدبي. ومن جهة ثانية، فإن الدراسة تبرز لنا وجهاً جديداً من وجهه غوته هو الوجه الديني، وفهمه لنصاب الشاعر ودوره. وتزول بذلك آخر الشكوك حول أهمية تعرف الثقافات العالمية، بل وحول أهمية الرؤية العالمية والشاملة للقضايا. ●

يدلّل على التسامح الديني فقط، وهو موضوع كان محبباً إلى الأدباء في عصور النهضة، بل لأنه درس القرآن دراسة عميقة. وكان معروفاً عنه شغفه بمعرفة كل الآراء والأفكار الدينية التي يستطيع التقاطها بأي سبيل كان. ويعرف المطلع على كتاب غوته: «الشعر والحقيقة» أنه كان منذ شبابه يبحث عن الدين الذي يستطيع اعتباره مثلاً له. وقد أسف كثيراً لهجات النبي محمد على الشعر والشعراء لكن ذلك لم يحل دون إعجابه بالإسلام الذي اكتشف فيه أموراً كثيرة مشابهة لما اعتبره اعتقاداً صحيحاً، من مثل وحدانية الله عز وجل، والاعتقاد بأن الله سبحانه يتجلى في الطبيعة، وأنه أرسل رسلاً مبشرين ومنذرين إلى الناس ورفض المعجسات إلى والكرامات، والذهاب إلى أن التدين الصحيح ينبغي أن يتجلى في أعمال صالحة وخيرة. ولحق أن كل هذه التوافقات الداخلية بين غوته والإسلام أحدثت إحساساً عميقاً لديه بالقربى كان من العمق بحيث يمكن القول إنه لولا تلك التمثلات لصعب علينا تصور ظهور الديوان الغربي الشرقي. وفي الديوان نلاحظ كثيراً من الاعتقادات الإسلامية. دون أن يعني ذلك أن غوته لم يبق موقفاً نقدياً من بعض القضايا في التراث الإسلامي مثل قومة الرجل على المرأة وتحريم الخمر. وتخصص كاترينا مومسن آخر فصول كتابها للحديث عن تأثير بعض أفراد الشعراء العرب على غوته، وفي مقدمتهم المتنبي. فقد كان غوته

أجوائها الغربية الناجمة عن ضياع الوضوح الناتج عن العمل والحركة. ومثلها في ذلك مثل الرحلة الخيالية التي تفتقر لشعائر الترحل وطقوسه والحركة والانتقال بتتابع. فلأمر في ذلك مثل الجشع على ظهر سفينة يجد الإنسان نفسه فيها دون تخطيط مسبق.

تتمثل «ويسميات الرحلة» هذه إذن بقطائع زمانية مقلوبة ووجهه ينعص تجاه بعضها بعض بالمطالب والأسئلة، ولحظات جدل ومحركة، ومقابلات مع أبي الهول الذي ربما كان يمثل عند شتراوس سبيل الحرب من وجه الحقيقة المتخفية. إنها طلعة متخفية، مكسوة فيها نخمن من «اللازمان»، من عروض أوائل مستمرة، يمكن لكل إنسان أن يتوافق معها إذا عاد إلى «أناء الأصلية» مفرقا وبطريقة أسطورية، ونزع عنه «الأناء الاجتماعي الرتيبة». ولا شك أن قارئ الرواية ستصممه الأصوات المتكاثرة أكثر ما تزعجه أو تثير استغرابه، وبالأخص عندما يتنبه إلى أن الرواية رغم جاذبيتها الفكرية والثقافية لم تستطع تجنب الخيالات الرومانسية، والركائس الحسية من خلال التعبير الدائم للزمن والشخصيات. وتبقى هذه الرواية المجازية بغناها اللغوي عصية على كل محاولات الترتيب الوظيفي. ●

على الرغم من أن قصوها الخمسة يتحدث في أربعة منها شخص واحد بضمير المتكلم. لكن هذا الترابط الظاهري الناجم عن وحدانية المتكلم رغم كثرة الأحداث الجانبية، خذاع. ففي الحقيقة أن الروائي خطط لكل فصل على حدة، ولكل فصل منطقته الخاص الذي تقررته استطرادات الخيال، والتشعبات الجانبية التي سرعان ما تصبح رئيسية، وتصبح هي السياق لتتقطع فجأة وتلاشي في تمثيلات ومجازات تصويرية. وهكذا فإن بنية العمل تعاني من افتقار الاستمرارية التي تهب الأعمال الأدبية عادة منطلقاً تبرز فيه أو من خلاله شخصية المؤلف أو القاص، وتؤمّن نوعاً من التتابع المفهوم. فكما أن الأوزان والأحجام تتغير، وتفتقد كثيراً من خصائصها في طبقات الجو العالي، كذلك يفعل شتراوس مع شخصيات عمله الروائي، إذ يضعها في مناخ تجريبي يغير من خصائصها وطابعها بحيث تضاعف واقعيتها في النهاية وتختص لصالح الأجزاء الجديدة. هذه الأجزاء تكون أحياناً عوالم بوتونيا وخيال، وحدائق غناء وعوالم حاملة. وتارة أجراماً متحركة في مجال فارغ من الهواء ومقل، ربما كان المعنى به المسرح بتجاربه ومثليه، وطوراً مقامات مراقبة آنتولوجية لما يشبه أن يكون ثقافة هامشية، أو لازمنية مجردة في أمسية «اجتماعية» متفلسفة.

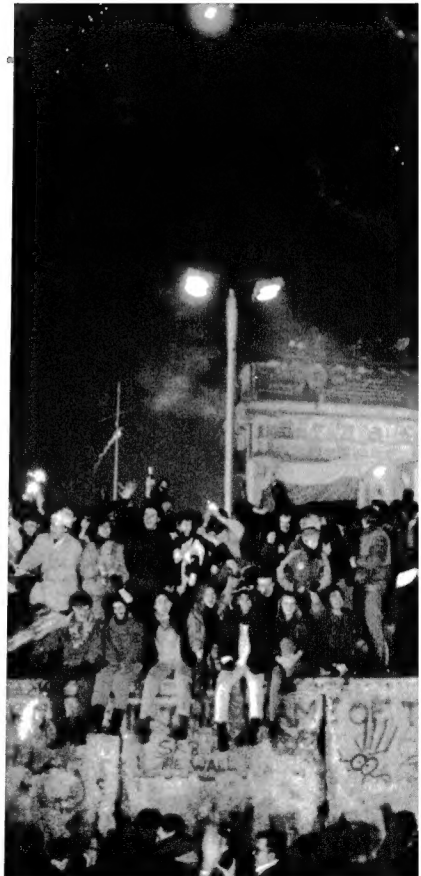
ومع ذلك فإن الرواية تجد وحدة أو بنية من نوع ما، تتمثل في وحدة

التي يضع الأدب الألماني على عاتقه مهمة الاضطلاع بها، تتمثل في محاولات الحركة في البيئات المتناقضة انطلاقاً بين الإمتاع والاستمتاع من جهة، والصراع مع العدمية، إبليس هذا القرن، من جهة ثانية. وإحدى أن تقلبات الأحاسيس والأحداث، وهو التكنيك الذي استعمله شتراوس، حادة وغير عادية. لكنها من جهة ثانية أكثر تعقيداً وفنية من أي عمل نعرفه لكاتب ألماني. فشتراوس يجند في عمله هذا كل دوافعه، ومعارفه الأدبية، وسلاحه الأيديولوجي والنفسى، وفي مقدمة ذلك كله خياله الواسع المبتنع، لابتداع نوع جديد من الكتابة قادر على تلبية مطالب الحياة المتجددة، واستكشافاتها كنوع من التوازن الضروري من أجل البقاء. وكانت النتيجة لذلك الجهد الإبداعي الكبير: العمل الرائع الذي بين أيدينا، والذي يتميز بشطحياته الضخمة، وحسبته البعيدة عن الابتذال والمتجذرة في البيئة الأصلية، وغموضه المثير للتشويق والتساؤلات. فهو يذكّر القارئ برحلة من رحلات المهلوسة الحائلة. ومشروعه يتمثل في الدعوة إلى الاهتمام بالمسائل الأساسية، وإهمال التساؤلات والشكوك التي صارت تقليداً من تقاليد الشخصية الغربية. كل هذا يجعل من عمل شتراوس محاولة جريئة جداً وإن لم تكن مقنعة تماماً.

أما بنية الرواية فتميز بكثرة الأحداث، والتفكك الظاهر. وهذا

Oh Freunde, nicht diese Töne,
 sondern laßt uns angenehmere
 anstimmen, und freudenvollere!
 Freude, schöner Götterfunken,
 Tochter aus Elysium,
 Wir betreten freudentrunk,
 Himmlische, dein Heiligtum.
 Deinen Zauber binden wieder,
 Was die Mode streng geteilt;
 Alle Menschen werden Brüder;
 Wo dein sanfter Flügel weilt.
 Wem der große Wurf gelungen,
 Eines Freundes Freund zu sein,
 Wer ein holdes Weib errungen,
 Mische seinen Jubel ein!
 Ja – wer auch nur eine Seele
 sein nennt auf dem Erdenrund!
 Und wer's nie gekonnt, der stehle
 Weinend sich aus diesem Bund.
 Freude trinken alle Wesen
 An den Brüsten der Natur;
 Alle Guten, alle Bösen
 Folgen ihrer Rosenspur.
 Küsse gab sie uns und Reben
 einen Freund, geprüft im Tod;
 Wollust ward dem Wurm gegeben,
 und der Cherub steht vor Gott.
 Froh, wie seine Sonnen fliegen
 Durch des Himmels prächt'gen Plan,
 Wandelt, Brüder, eure Bahn,
 Freudig, wie ein Held zum Siegen.
 Seid umschlungen, Millionen!
 Diesen Kuß der ganzen Welt!
 Brüder – überm Sternenzelt
 Muß ein lieber Vater wohnen!
 Ihr stürzt nieder, Millionen?
 Ahnest du den Schöpfer, Welt?
 Such' ihn über'm Sternenzelt
 Über Sternen muß er wohnen.

Friedrich Schiller (1759–1805)



FIKRUN WA FANN

51

